L. germ. 752 2

Lange

dc

225

Deutsche Poetik.

Ein Hülfsbuch

für

Lehrer der deutschen Literatur und zum Selbstunterrichte,

theoretisch-practisch bearbeitet

von

Dr. Otto Lange,

ordentlichem Lehrer an der Königl. Bildungsanstalt für Lehrerinnen und an der Königl. höhern Töchterschule auf der Friedrichsstadt, Mitgliede der deutschen Gesellschaft zu Berlin.

Berlin.

Verlag der Plahnschen Buchhandlung (L. Nitze).

1844.

Deutsche Poesie.

Ein Hülfsbuch

für

Schüler der deutschen Literatur und zum Selbstunterrichte,

theoretisch-praktisch bearbeitet

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

von

Berlag der Plamann'schen Buchhandlung (E. Pätz).

1844.

Vorwort.

„Die Theorie an und für sich ist nichts nütze, als in so fern sie uns an den Zusammenhang der Erscheinungen glauben macht.“ Mit diesem Ausspruche Goethe's geben wir den Gesichtspunkt an, von welchem aus wir die vorliegende Arbeit beurtheilt zu wissen wünschen. Eine Poetik soll nämlich nichts anders sein als die Theorie der Poesie, und als solcher ist ihr die Aufgabe gestellt, an den Zusammenhang der Erscheinungen auf dem Gebiete der Poesie glauben zu machen. Nicht alle Theorien wollen das oben ausgesprochene Gesetz anerkennen. Sie sind theils willkührliche Constructionen, denen die Erscheinung, d. h. die Praxis sich anzupassen hat, theils nehmen sie auf diese nicht hinlängliche Rücksicht. Das wird man besonders gewahr in einer Zeit, welche, wie die gegenwärtige, so reich an Theorien ist. Im Begriffe sind Theorie und Praxis identisch. So lange sie aber noch auseinanderfallen, ist es nothwendig, einen Maaßstab zu haben, nach welchem eine Theorie, gegenüber der Praxis, aufgestellt werden muß. Man halte sich also, wie Goethe vorschlägt, an die Erscheinung; man suche diese zu begreifen und zu erklären.

Diese Reflection veranlaßte den Verfasser seinem Buche die vorliegende Gestalt zu geben. Man verband nämlich bisher in Handbüchern mit einer Theorie der Dichtkunst gewöhnlich auch eine Theorie der Redekunst. Hier wird nur eine Theorie der erstern dargeboten, und zwar deshalb, weil für unsere Zwecke zur Bearbeitung der letztern die Praxis fehlt. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Redekunst etwa noch einer größern Ausbildung bedürfe, um für eine Theorie genügendes Material darzubieten. Wir meinen für unsre Zwecke fehlt das Material. Goethe sagt von der Redekunst, sie sei weder Rede noch Kunst, sie sei von Anfang bis zu Ende Verstellung. Deuten wir diesen Ausspruch in mildester Weise, so enthält er dies, daß der Redner stets unter dem Gesetze practischer Zweckmäßigkeit stehe, indem er für einen bestimmten Fall entweder zu belehren, zu richten, oder zu erbauen habe. Wie aber erreicht er diese seine Zwecke? Nur dadurch, daß neben gründlicher Kenntniß des Gegenstandes, mit dem er zu thun hat, ihm aus seinem innern und äußern Leben eine Erfahrungsfülle zu Gebote steht, mit der er auf das sittliche, auf das Rechts-Bewußtsein, auf das Gemüth und die ganze Lebensanschauung seiner Zuhörer zu wirken im Stande ist. An ein allseitiges Durchdringen des Gegenstandes knüpft sich dann die Form der Rede, welche, nach der Verschiedenheit des Inhalts, jedesmal auch verschieden auftritt. So viel ist aber gewiß, daß der Redner, wenn er es zu einer tüchtigen Leistung bringen will, den Inhalt derselben in seinem Innern vollständig durchlebt haben muß. Was hat nun unsre Schuljugend erlebt, das sie in das Gewand einer überzeugenden und wirkungsreichen Rede zu kleiden vermöchte? Ihr fehlt gerade Alles, was sie zur Bearbeitung einer Rede braucht: innere Lebenserfahrung und hinreichende Kenntniß solcher Verhältnisse, über welche zu reden es sich der Mühe lohnt. Aber — könnte man einwenden — die Jugend solle sich an den großen Mustern der Beredsamkeit des

Alterthums oder der Neuzeit heranbilden; sie solle sehen, wie große Redner es gemacht haben, um auf die Menge nachhaltig zu wirken; die Gegenwart mit ihrem Streben nach Oeffentlichkeit dringe ganz besonders auf Bildung zur Redekunst. Unsre Erwiderung auf einen derartigen Einwand ist kurz: Erst höre und lerne die Jugend, dann mag sie sprechen *). In unsern Schulen mögen immerhin Redeübungen vorgenommen werden, aber über Dinge, die die Schüler verstehen; sie mögen sprechen und reden, aber keine Reden halten. Die Rede verlangt in zu vielen Theilen ein künstliches Machen, das an keinem Gegenstande haftet. Hieher gehören alle oratorischen Figuren. Die Rede enthält, ihrem ganzen Wesen nach, viel Verführerisches für den, der nicht Lust und Fleiß besitzt, sich mit etwas Sachlichem zu beschäftigen. Griechenland und Rom besaßen ihre größten Redner zu einer Zeit, als die wahre Blüthe beider Reiche dahin sank; die Reden waren damals der letzte Zufluchtsort, nach welchem hin sich das sittlich und politisch gesunkene Volksbewußtsein wandte; der letzte künstliche Lebenssaft, — da natürliche Mittel nichts mehr halfen — welcher den sterbenden Völkern vor dem nur zu gewissen Tode gereicht wurde. Das, was die Reden des Demosthenes und besonders Cicero's außer ihrem historisch-sachlichen Werthe enthalten, alles sogenannte Rednerwerk, ist für unsere Schuljugend und auch an und für sich von gar keiner Bedeutung. Cicero's Phrasen auf neuere Verhältnisse angewendet, würden nur noch werthloser erscheinen, als sie es schon sind. Also keine oratorische Kraft und Fülle? Keine belebenden Bilder? O gewiß! Aber der Gegenstand der Rede muß sie her-

*) Man hat vor Kurzem ganz öffentlich den Vorschlag gemacht, der Schulunterricht solle sich mit der Politik beschäftigen. Welche Vorbildung ist dazu erforderlich, welchen Standpunkt historischer Beurtheilung muß der Lehrer dazu bei den Schülern voraussetzen! Leeres Geschwätz oder auch gar keins, Selbstüberschätzung und Dünkel dürften leicht die Resultate sein, welche der Schüler aus solchem Unterrichte zieht.

vorrufen, sie müssen der Abdruck der unmittelbarsten Empfindung sein. Und alles dieses macht sich von selbst, man braucht es nicht zu lernen, wenn es nicht der Gegenstand lehrt. Im Allgemeinen aber ist vor oratorischem Schmuck und übertünchtem Wesen in der Rede sehr zu warnen. Die meisten oder doch sehr viele vom Standpunkte der Rhetorik gut geheißenen Reden

Sind unerquicklich wie der Nebelwind,
Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt.

Schleiermachers Reden waren von wahrem innern Gehalt, aber eigentlich nichts weniger als Reden. Luther hatte keine antike Rhetorik studirt, und doch sind seine Reden, weil aus einem glaubensvollen und tiefen Gemüthe hervorgegangen, von unendlicher Wirkung gewesen. An ihm sieht man recht, wie, wenn die Zeit drängt und treibt und anders ein positiver Gehalt da ist, die wirkungsreiche Rede sich von selbst macht. Drängt die Zeit nicht — nun,

So trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor.

Betrachten wir der Rede als Kunstwerk (denn das will sie doch sein, wenigstens ein halbes) gegenüber das Gedicht. Während jene immer nur einen relativen Werth hat, soll der Inhalt des Gedichts von absoluter Bedeutung sein. Das poetische Kunstwerk ist in seinem Inhalte sich selbst Zweck und behandelt Alles in rein theoretischem Interesse. Der Dichter entreißt die gewöhnliche Anschauung dem Gleichgültigen und Zufälligen und erhebt sie zur Vernünftigkeit; er muß in seinem Werke wenigstens den Schein der Absichtslosigkeit immer bewahren. Während der Redner es mit einem abgeschlossenen Kreise von Zuhörern zu thun hat, faßt der Dichter die Nation im Großen und Ganzen, ja die ganze Menschheit ins Auge, daher denn auch die höhern Inter-

essen des Geistes und Willens, die wahren Tiefen des menschlichen Gemüths im vollendeten Gedichte selbst durch das Aeußere einer ganz fremden Nationalität hindurchscheinen. Mit solchen Schätzen des Geistes die Schuljugend bekannt zu machen, ist schon der Mühe werth. Die Poetik aber soll diese Aufgabe lösen. Sie unterscheidet sich darnach schon formell von der Rhetorik. Diese kann nichts anders als zum Redner *bilden* wollen, während jene viel freier dasteht, indem sie in den Geist der klassischen Dichter *eingehen* lehrt. Freilich wird derjenige, der zum Dichter geboren ist, mit Hülfe der Poetik die formelle Seite seines Talents regeln und bestimmen lernen; zum Dichter wird aber die Poetik Niemanden machen. Von diesem Gesichtspunkte aus dürfen die Gesetze der Poetik keine willkührlichen sein; sie müssen aus den Dichtwerken selbst entwickelt werden und dann wiederum auf dieselben zurückweisend „an ihren innern Zusammenhang glauben machen."

Der angegebene Gesichtspunkt läßt sich aber erst dann festhalten, wenn die Dichtwerke eine solche Höhe erreicht haben, daß der Aesthetiker das ganze Gebiet überschauen kann. Und es gehört dazu nicht bloß Kenntniß und Beurtheilung der Poesie, sondern ein gründliches Eingehen in das Wesen der Kunst überhaupt. Seitdem Dichter und Kritiker, wie Goethe, Schiller, Herder, Winckelmann, Lessing, Jean Paul, die beiden Schlegel und Andere durch geistvolle Leistungen hinlänglich vorgearbeitet haben, ist auch die Bahn bezeichnet, welche die systematische Behandlung der Kunst gehen muß. Baumgarten, der Begründer der Aesthetik, Kant und seine Schüler konnten diesen Standpunkt noch nicht einnehmen. Die vollendetste und am meisten abgerundete Gestalt hat offenbar Hegel dem ganzen Gebiete der Aesthetik gegeben. Das Meiste, was später von Bedeutung erschienen ist, hat in ihm seine Quelle. Eine wie originale Natur Hegel war,

sieht man besonders, wenn sein Denken auf reale Gegenstände gerichtet ist. Die Kunst aber ist ein Gebiet, welches die transscendentalen Bewegungen des Geistes immer in die Schranken des Realen zurückruft. Und gerade „in der Beschränkung zeigt sich recht der Meister."

Unserer Darstellung liegen im Wesentlichen die Ansichten des großen Denkers zum Grunde. Wir wünschen aus mehreren Rücksichten, daß dies den Schulmann nicht abhalten möge, die vorliegende Arbeit einer näheren Durchsicht zu würdigen. Einige glauben, indem sie festgebannt sind an das Altherkömmliche, an ihren vielleicht mit Mühe gewonnenen Standpunkt wissenschaftlicher Bildung, auf die Ideen eines Mannes nicht Rücksicht nehmen zu dürfen, der so entschieden umwälzend aufgetreten ist. Namentlich denken sie dabei an den Einfluß der neuern Philosophie auf die Religion. Und doch sind alle die negirenden Ansichten der Gegenwart, so weit sie sich mit der Theologie zu schaffen machen, weit weniger aus dem positiven Character der Philosophie als aus andern kritischen Bestrebungen mitten in der Theologie hervorgegangen. Der Theologe meine es nur recht ernst mit der Sache, so wird er für die Selbstständigkeit und den innern Gehalt seiner Wissenschaft gerade in der Philosophie unendlich mehr finden, als in dem, was einseitige Richtungen innerhalb seiner Wissenschaft ihm darbieten. Sodann ist ja jede Philosophie einer Entwickelung fähig, und deshalb wird Niemand gezwungen, in verba jurare magistri. Weil ich also hier oder dort mit den Ansichten eines Schriftstellers nicht übereinstimme, darum nehme ich Nichts von ihm in die Hand? Eine nicht zu entschuldigende Einseitigkeit! Ferner steht der Philosoph nicht so isolirt da, daß sein Denken anzusehen wäre als abweichend von den wissenschaftlichen Bewegungen seiner Zeit. So weit Hegels Philosophie sich mit der Kunst beschäftigt, wird vielfältig eine

Uebereinstimmung seiner Ansichten mit denen Goethes, Schillers, Lessings und anderer Aesthetiker statt finden. Wir haben es zu unserer besondern Aufgabe gemacht, dies im Verlauf der Darstellung, so viel es anging, zu zeigen. Eine zweite Befürchtung, der wir begegnen müssen, ist die, daß die Philosophie, die strenge Wissenschaft sich meist in einer sprachlichen Form bewege, die nicht Jedem verständlich ist, und daß der Lehrer dieselbe gar nicht brauchen könne. Wer wollte das Erstere leugnen, namentlich in Bezug auf die neueste Philosophie? Was aber den andern Punkt betrifft, so ist ja gerade der Lehrer in der Schule mehr als irgend Einer der Mann der wissenschaftlichen Praxis. Er muß das Reich der Abstraction in die concrete Wirklichkeit umsetzen. Für ihn hat in der Wissenschaft gar nichts Bedeutung, was sich nicht zur lebendigen Praxis gestalten läßt. Ja, noch mehr: Er muß allen Kriticismus von sich fern halten:

„Wer zweifeln will, der soll nicht lehren,
Wer lehren will, der gebe was."

Die Wissenschaft nützt dem Schulmanne nur dann, wenn er es in ihr zu vollständig positiven Ergebnissen gebracht hat. Wer in seiner wissenschaftlichen Bildung auf dem Standpunkt der Kritik steht, wird ein unbrauchbarer Pädagog sein. Es ist daher besonderes Streben des Verfassers gewesen, wissenschaftlich-positive Ansichten practisch darzustellen. Die Form seiner Arbeit tritt möglichst einfach auf, die Regeln und Gesetze werden durch Beispiele erläutert *). Derjenige Theil der Arbeit, der von der Metrik handelt, folgt, mit Rücksicht auf die Fundamentalbegriffe Hegels besonders den Ansichten Edler's, ohne in allen Punkten diesem Metriker beizustimmen. Die deutsche Versbaulehre von

*) Zur Vervollständigung der Beispiele verweisen wir auf den poetischen Theil unsers deutschen Lesebuchs, das zugleich mit dem vorliegenden Buche erscheint.

Edler ist das bisher gründlichste und ein in wissenschaftlichem Geiste geschriebenes Buch.

Da der Gegenstand unserer Arbeit, so viel uns bekannt, in seinem ganzen Umfange noch nicht practisch wissenschaftlich dargestellt ist, hoffen wir, die Arbeit werde eine günstige Aufnahme und nachsichtige Beurtheiler finden.

Berlin im August 1844.

Der Verfasser.

Inhalt.

Einleitung ..... Seite. 1 - 21

I. Bestimmungen über das Wesen der Kunst.

Die wichtigsten Momente der Kunst.

a) Kunst und Natur. — b) Entstehung des Kunstwerks. — c) Das Sinnliche in der Kunst. — d) Inhalt der Kunst aus der Natur entlehnt. —

Die Bedeutung der Kunst erläutert

a) aus der Entstehung des Kunstwerks, — b) aus dem Zwecke desselben (das Moralische und Belehrende in der Kunst) — c) aus dem Inhalt, — d) Schlußerklärung ..... 1 - 8

II. Das Ideale in der Kunst.

a) Ideal und Schönheit. — b) Ideal und Natur. — c) das Ideal als innerer Gehalt des Geistes ..... 8 - 10

III. Gestaltung des Ideals zum Kunstwerke.

A. Die innere Seite des Kunstwerks im Verhältniß zur künstlerisch schaffenden Idee.

a) Der Grund und Boden des Kunstwerks. — b) Die Situation und Collision im Kunstwerke. — c) Die Handlung im Kunstwerke.

B. Das Kunstwerk in seiner äußern Gestaltung.

a) Der Umfang des Kunstwerks. — b) Ausschmückung. — c) Stellung des Publikums zum Kunstwerke ..... 10 - 18

IV. Die schaffende Kraft des Künstlers.

a) Phantasie. — b) Genie und Talent. — c) Manier und Styl. — d) Mißverständnisse ..... 18 - 21

Seite.

Die Poesie 21-367

Uebergang und Einleitung.

a) die symbolische Kunstform, — b) die klassische, — c) die romantische. — d) Ueber die Particularisation der Kunst im Allgemeinen ..... 21 - 28

I. Begriff der Poesie.

A. Allgemeine Bestimmungen.

a) Die Poesie im Gegensatz zu andern Künsten. — b) Die Poesie im Gegensatz zur Prosa ..... 28 - 33

B. Besondere Bestimmungen.

a) Die prosaische Erzählung und die prosaische Rede. — b) Nähere Beziehungen der prosaischen Erzählung und Rede zur Poesie 33 - 36

II. Das Gedicht als Ganzes mit besonderer Rücksicht auf die deutsche Poesie 36-367

A. Das Gedicht nach seiner innern und äußern Entfaltung 36-137

1) Die poetische Vorstellung und deren Ausdruck im Allgemeinen. — a) Die Tropen, Metonymie, Metapher, Personification, Allegorie. — b) Figuren mit prosaischen Elementen versetzt, das Gleichniß und die Vergleichung. — c) Die Verlebendigungen, das Versetzen der Zeiten, Polysyndeton und Asyndeton, der Klimax, die Hyperbel, die Ellipse, die Sentenz ..... 36 - 52

2) Die Versification. — Allgemeine Bestimmungen, Rhythmus Metrum, Arsis, Thesis, rhythmische und metrische Reihe, Quantität, Prosodie. — Im Einzelnen

a) das prosodisch-metrische Moment, — α) die Vocale, Consonanten, Sylben (Stamm- und Ableitungssylben), — β) metrische Bestimmungen der Sylben.

b) Die rhythmischen Sprachverhältnisse — α) der Accent einfacher Wörter, — β) zusammengesetzter Wörter, — γ) der logische und Wortaccent, Tact.

c) Vom Verse. — α) Die Elemente des Verses — Versfüße und Character derselben, Anwendung der Versfüße, die Vertretung (Repräsentation), — β) der Reim — Entstehung desselben, Alliteration, Assonanz, Annomination, Harmonie, Anaphora, Epiphora, Epizeuris. — Arten des Reims, reine und unreine Reime, Strophe, Reimverschlingung. — γ) Der Vers als ein Ganzes. — Bildung des Verses, Cäsur, Pause, Eurhythmie und Euphonie. — δ) Benennung der Verse und Verbindung derselben zu Strophen. — αα) Trochäische Verse und Strophen. — ββ) Jambische Verse und Strophen. — γγ) Dactylische Verse und Strophen. — δδ) Anapästische Verse und Strophen. — εε) Antike Verse und Strophen 52-137

Seite.

B. Die Gattungsunterschiede der Poesie 137–367

Der Eintheilungsgrund der Dichtarten 137–143

1) Die epische Poesie 143–225

a) Allgemeine Bestimmungen 143–147

α) Das Sachliche in der epischen Poesie. — β) Stellung des dichtenden Subjects 143–147

b) Die besondern selbstständigen Formen der epischen Poesie 147–225

α) Das eigentliche Epos 147–169

β) Der Roman und die Novelle 169–174

γ) Das Mährchen, die Volkssage, die Legende 174–189

δ) Die poetische Erzählung, die Romanze, die Ballade ... 189–204

ε) Die Fabel und die Metamorphose, die Parabel, die Allegorie, die Paramythie 204–220

Schlußbemerkung. Epische Idyllen und Satyren 220–225

2) Die lyrische Poesie 225–316

a) Allgemeine Bestimmungen 225–236

α) Von dem Wesen und Character des Lyrischen überhaupt. — β) Die lyrische Aeußerungsweise im Allgemeinen (Volkspoesie, Kunstpoesie) — γ) Innere und äußere Gestaltung des lyrischen Gedichts.

b) Die besondern Arten der lyrischen Poesie 236–316

α) Hymnen, Psalmen und Dithyramben 236–243

β) Ode und Rhapsodie 243–250

γ) Das Lied 250–260

δ) Das Lehrgedicht, beschreibendes Gedicht, Epigramm, Räthsel, Sprichwort, Satyre, Epistel 260–282

ε) Die Elegie, Heroide, das Sonett, Triolet, Ringelgedicht, Madrigal, Canzone, Cancion, Sestine, Glosse, Ritornell, Ghasel, Parodie, Travestie 282–311

Schlußbemerkung. Die lyrische Idylle, Parabel, Allegorie ... 311–316

3) Die dramatische Poesie 316–367

a) Allgemeine Bestimmungen 316–324

α) Das Princip der dramatischen Poesie, eigentliche Handlung. — β) Zweck und Inhalt des dramatischen Handelns. — γ) Ort und Zeit der Handlung, der Chor, Dialog, Monolog — das Versmaaß. — δ) Die Darstellung des Drama's, Schauspielerkunst und Vorlesen dramatischer Werke.

b) Die besondern selbstständigen Arten der dramatischen Poesie 324–352

α) Die Tragödie. — Inhalt derselben, Anlage, Collision, Versöhnung. — Vergleichung der antiken und modernen

Seite.

Tragödie in Bezug auf den Chor, die Collision und Auflösung 324–342

β) Das Lustspiel. — Inhalt und Zweck desselben. Vergleichung des antiken und modernen Lustspiels. Der Hanswurst. — Die Posse und Farce 342–352

γ) Das Schauspiel. — Entstehung desselben. Zweck und Inhalt 352–354

c) Die besondern unselbstständigen Arten der dramatischen Poesie 354–358

α) Die Oper, das Liederspiel (Operette), das Melodram. — β) Das Oratorium, die Cantate.

Schlußbemerkung. Dramatische Idyllen und Parabeln ... 358–367

Einleitung.

I. Bestimmungen über das Wesen der Kunst.

Das, was uns am leichtesten auf den Begriff der Kunst führen kann, sind einzelne Seiten derselben, wie sie sich in den verschiedenen Vorstellungen von Kunst im Bewußtsein vorfinden. Betrachten wir die Kunst von diesen einzelnen Seiten aus, so wird sich der Begriff derselben allmälig entwickeln und am Ende desto bestimmter hinzustellen sein.

a) Was zunächst als bekannt angenommen werden darf, ist dies, daß für die gewöhnliche Auffassung Kunst und Natur Gegensätze sind*). Hiernach wird sich der Unterschied zwischen einem Kunst- und einem Naturproducte feststellen lassen. Man faßt nämlich die Natur in ihrer Erscheinung gewöhnlich als das Bewußtlose, Sinnliche und Aeußerliche, dem zwar der Geist nicht fehlt, in dem dieser aber nicht in der Form des Selbstbewußtseins auftritt. Das Kunstwerk ist hingegen ein Product menschlicher Thätigkeit und zwar das Werk eines ganz eigenthümlich begabten Geistes. Daraus könnte man den Schluß ziehen, wie es auch geschehen ist, daß die Erzeugnisse der Natur, da sie ein Werk Gottes seien, den Kunstproducten, aus welchen wir nur menschliche Einsicht und Menschenwerk erkennen, vorzuziehen wären. Diese Auffassung der Kunstproduction als einer menschlichen und endlichen, gegenüber der Naturproduction als einer göttlichen, schließt aber den Irrthum in sich, daß sich das Wirken Gottes lediglich auf die Natur beschränke und die menschliche Thätigkeit nicht auch anzusehen

*) Ueber das Wesen der Kunst habe ich mich früher, wenn gleich nur in kurzen Umrissen, ausgesprochen in der Schrift: Die Musik als Unterrichtsgegenstand in Schulen. Berlin, Plahn'sche Buchhandlung, 1841.

sei als eine vom Geiste Gottes beseelte. Das Göttliche im Menschen ist in höherem Grade dem Wesen Gottes gemäß als das Dasein in der bewußtlosen Sinnlichkeit der Natur. Man darf z. B. in der Landschaftsmalerei nur das Werk eines Künstlers mit der bloßen Copie einer Landschaft vergleichen, um bald herauszufinden, daß alles Geistige einen höhern Rang einnimmt als jedes Naturerzeugniß. Mag immerhin das menschliche Thun als ein von der Sünde inficirtes auftreten und die Mangelhaftigkeit eines Kunstwerks sich hie und da nachweisen lassen, das Menschenwerk steht dennoch nicht bloß für den Menschen, sondern noch mehr für Gott selbst höher als das Naturproduct, weil Gott Geist ist und das menschliche Thun stets die Form des bewußten, sich thätig hervorbringenden Geistes hat.

b) Wenn oben das Kunstwerk als das Product eines ganz eigenthümlich begabten Geistes bezeichnet wurde, so ist dabei vor Allem die Ansicht zu entfernen, als ob bei der wahrhaft künstlerischen Production kein Bewußtsein über die eigene Thätigkeit vorhanden sein dürfe. Das Genie und Talent des Künstlers haben zwar, theils durch einen Gegenstand angeregt, theils durch Willkühr darein versetzt, ein natürliches Moment der Begeisterung in sich; dasselbe bedarf aber durchaus einer besondern Bildung und Uebung. Goethe hat in des Künstlers Apotheose sehr schön dargestellt, wie zur Fertigkeit und Vollendung in der Kunst, nicht nur Begeisterung, sondern auch Reflection, Fleiß und Uebung erforderlich seien. Namentlich gilt dies von der Poesie als derjenigen Kunst, in der die technische Seite einfacher ist als in den anderen Künsten, so daß die Ausbildung derselben auch der minder Begabte sich leicht anzueignen vermag. „In der Poesie kommt es auf inhalts- und gedankenvolle Darstellung des Menschen, seiner tiefern Interessen und der Mächte, die ihn bewegen, an, und so muß Geist und Gemüth selbst durch Leben, Erfahrung und Nachdenken reich und tief gebildet sein, ehe das Genie etwas Reifes, Gehaltvolles und in sich Vollendetes zu Stande bringen kann."

c) Ein drittes, was zum Wesen der Kunst gehört, ist das Sinnliche derselben; das Auffassen des Kunstwerks ist ein sinnliches. Sinnliche Empfindung, sinnliche Anschauung und Vorstellung werden vor Allem durch das Kunstwerk angeregt. Diesen Gedanken entwickelt in poetischer Form Schiller unter andern in dem Gedichte „die Ideale und das Leben," und wenn er in den Künstlern sagt:

Dein Wissen theilest du mit vorgezognen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein,

so denkt er an die Gebundenheit des menschlichen Geistes durch die Sinnenwelt, welche (Gebundenheit) er aber nicht als ein Hinderniß, sondern als ein wesentliches Moment der Kunst ansieht. Denn das Kunstwerk ist, als sinnlicher Gegenstand, nicht eben bloß für die sinnliche Auffassung, sondern es ist in seiner sinnlichen Form wesentlich für den Geist, der Geist soll Befriedigung darin finden. Die niedrigste Stufe der sinnlichen Auffassung, welche im bloßen Ansehen, Anhören, Anfühlen u. s. w. besteht, wird ohnehin schnell überschritten und hat ihre Geltung für den Menschen nur so lange er sich in einer begierdevollen Beziehung zu seinem Objecte befindet. Von solcher Beziehung aber will die Kunst nichts wissen. Wenn nun in der Kunst das Sinnliche wesentlich für den Geist vorhanden ist, so bedarf dies noch einer nähern Erörterung. Man kann nämlich sagen, daß auch für die Wissenschaft das Sinnliche von Bedeutung sei. Sein Werth ist hier freilich ein ganz anderer, als in der Kunst. Das Sinnliche als Gegenstand der Wissenschaft hat nur eine Beziehung zu ihr, insofern sie auf das allgemeine Gesetz, den Gedanken und Begriff des Gegenstandes losgeht, um den Gegenstand, sobald sie den Begriff und das Gesetz gefunden, sich nicht weiter kümmert, während die Kunst ein stetes Interesse an dem Gegenstande behält und ihn nie verlieren darf. Dieses Interesse erstreckt sich aber nur auf die Oberfläche des Sinnlichen, die dem Anschauenden als Schein entgegentritt.

„An dem Scheine soll der Blick sich weiden" u. s. w.*).

Um die Materie, den Stoff des Kunstwerks hat der Anschauende sich nicht zu kümmern, sobald nur der sinnliche Schein sich ihm als Gestalt, Aussehen oder Klang zeigt. Deswegen sind auch diejenigen Sinne, welche es mit dem Materiellen als solchem zu thun haben (Geruch, Geschmack, Gefühl), für die Kunst bedeutungslos. „Die Kunst bringt von Seiten des Sinnlichen her absichtlich nur eine Schattenwelt von Gestalten, Tönen und Anschauungen hervor, und es kann gar nicht die Rede davon sein, daß der Mensch, indem er Kunstwerke ins Dasein ruft, aus bloßer Unmacht und um seiner Beschränktheit willen nur eine Oberfläche des Sinnlichen, nur Schemen darzubieten wisse. Denn diese sinnlichen Gestalten und Töne treten in der Kunst nicht nur ihrer selbst

---

*) „Die höchste Stupidität und der höchste Verstand haben darin eine gewisse Affinität miteinander, daß beide nur das Reelle suchen und für den bloßen Schein gänzlich unempfindlich sind... Die Realität der Dinge ist ihr (der Dinge) Werk; der Schein der Dinge ist des Menschen Werk, und ein Gemüth, das sich am Scheine weidet, ergötzt sich schon nicht mehr an dem, was es empfängt, sondern an dem, was es thut." Schiller: Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, 25. Brief.

und ihrer unmittelbaren Gestalt wegen auf, sondern mit dem Zweck, in dieser Gestalt höhern geistigen Interessen Befriedigung zu gewähren, da sie von allen Tiefen des Bewußtseins einen Anklang und Wiederklang im Geiste hervorzurufen mächtig sind. In dieser Weise ist das Sinnliche in der Kunst vergeistigt, da das Geistige in ihr als versinnlicht erscheint."

d) Daran, daß die Kunst es stets mit dem Sinnlichen zu thun hat, knüpft sich noch eine andere Bestimmung über das Wesen der Kunst, nämlich die, daß der Inhalt stets aus der Natur entlehnt ist, selbst dann, wenn er geistiger Art ist und etwa menschliche Verhältnisse in äußerer Form zur Erscheinung bringt. Dieses Moment ist der Kunst so eigen, daß schon Aristoteles das Wesen der Kunst in einer idealen Nachahmung der Natur bestehen läßt. „Von der wirklichen Natur kann die wahre Natur nicht genug unterschieden werden. Wirkliche Natur existirt überall, aber wahre Natur ist desto seltener; denn dazu gehört eine innere Nothwendigkeit des Daseins. Wirkliche Natur ist jeder noch so gemeine Ausbruch der Leidenschaft, er mag auch wahre Natur sein, aber eine wahre menschliche ist er nicht. Denn diese erfordert einen Antheil des selbstständigen Vermögens an jeder Aeußerung, dessen Ausdruck jedesmal Würde ist. Wirkliche menschliche Natur ist jede moralische Niederträchtigkeit, aber wahre menschliche Natur ist sie hoffentlich nicht; denn diese kann nie anders als edel sein. Es ist nicht zu übersehen, zu welchen Abgeschmacktheiten diese Verwechselung wirklicher Natur mit wahrer menschlicher Natur in der Kritik wie in der Ausübung verleitet hat, welche Trivialitäten man in der Poesie gestattet, ja lobpreist, weil sie, leider! wirkliche Natur sind*)." Wollte man indeß dies Princip auf alle Künste anwenden, so müßte man doch gestehen, daß dies nicht möglich sein würde. Die Malerei und die Skulptur stellen allerdings Gegenstände dar, welche den natürlichen ähnlich erscheinen, allein schon die Werke der Architektur und noch mehr die der Poesie geben uns keine reinen Nachahmungen der Natur. Freilich weichen die Situationen, in welchen der Dichter die Menschen auftreten läßt, insofern von dem angegebenen Principe nicht ab, als auch sie bestimmte Naturgestaltungen der Empfindung, des Characters u. s. w. zur Grundlage haben, und es ist daher immer ein richtiger Maaßstab, den man dem Künstler an die Hand giebt, wenn man ihn in seinen Kunstbildungen auf die Wahrheit des Natürlichen hinführt.

*) Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung.

In dem Bisherigen haben wir es ausschließlich mit denjenigen Momenten des Kunstwerks zu thun gehabt, aus welchen dasselbe am leichtesten erkannt wird. Damit ist das Wesen der Kunst noch nicht vollständig bezeichnet. Wir haben dem Gesagten noch Einzelnes als Ergänzung hinzuzufügen. Es treten uns nämlich, nachdem wir das Kunstwerk in seiner äußern Erscheinung kennen gelernt haben, die Fragen entgegen: Wie kommt überhaupt der Mensch zur Production eines Kunstwerks und welche Zwecke verfolgt er in seiner Production?

a) Die Hervorbringung eines Kunstwerks kann nicht als ein bloßes Spiel des Zufalls angesehen werden, sondern liegt in dem natürlichen Drange des Menschen, das was in seiner Brust lebt, zum Bewußtsein zu bringen. Das was ihn bewegt, was für ihn äußerlich vorhanden ist, muß von ihm wiedergegeben, von Neuem hervorgebracht werden. Er will und muß die innere und äußere Welt sich zum geistigen Bewußtsein bringen, in welchem er sein eigenes Selbst wiedererkennt. In diesem Heraustreten aus sich selbst hat alles Handeln und Wissen ebenso wie die Kunst ihren Grund und nothwendigen Ursprung. So ist nun auch das Nachahmen der Natur, das als nothwendiges Gesetz in dem Menschen ruht, aus dem Gesagten erklärlich, und es ist kein Wunder, wenn der Mensch sich freut, das was sonst schon vorhanden ist, durch seine eigene Geschicklichkeit producirt vor sich zu sehen.

b) Aus den oben gegebenen Bestimmungen so wie aus dem Principe der Kunst, schlechthin zu produziren, folgt, daß sie alle möglichen Stoffe vor die Anschauung und Alles, was im Menschengeiste Platz hat, an seine Empfindung und Begeisterung bringen kann. Ihr Zweck wird daher darin gesetzt: „die schlummernden Gefühle, Neigungen und Leidenschaften aller Art zu wecken und zu beleben, das Herz zu erfüllen, und den Menschen, entwickelt oder noch unentwickelt, Alles durchfühlen zu lassen, was das menschliche Gemüth in seinem Innersten und Geheimsten tragen, erfahren und hervorbringen kann, was die Menschenbrust in ihrer Tiefe und ihren mannigfaltigen Möglichkeiten und Seiten zu bewegen und aufzuregen vermag, und was sonst der Geist in seinem Denken und in der Idee Wesentliches und Hohes habe, die Herrlichkeit des Edlen, Ewigen und Wahren dem Gefühle und der Anschauung zum Genusse darzureichen; ebenso das Unglück und Elend, dann das Böse und Verbrecherische begreiflich zu machen, das menschliche Herz alles Gräßliche und Schauderhafte, wie alle Lust und Seligkeit im Innersten theilen, und die Phantasie endlich in müßigen Spielen der Einbildungskraft sich dahingehen, wie in verführerischem Zauber

sinnlich reizender Anschauungen und Empfindungen schwelgen zu lassen. Diesen allseitigen Reichthum des Inhalts soll die Kunst einerseits ergreifen, um die natürliche Erfahrung unsers äußerlichen Lebens zu ergänzen, und andererseits jene Leidenschaften überhaupt erregen, damit die Erfahrungen des Lebens uns nicht ungerührt lassen und wir nun für alle Erscheinungen die Empfänglichkeit erlangen möchten. Diese Erweckung aller Empfindungen in uns, das Hindurchziehen unsers Gemüths durch jeden Lebensinhalt, das Verwirklichen aller dieser innern Bewegungen durch eine nur täuschende äußere Gegenwart, ist es vornehmlich, was in dieser Beziehung als die eigenthümliche ausgezeichnete Macht der Kunst angesehen wird *)."

c) Eine solche Mannigfaltigkeit des Inhalts, sollte man meinen, führe zu keiner Einheit und müsse Empfindungen und Vorstellungen hervorrufen, welche sich widersprechen oder gar aufheben. Dem ist aber nicht so. Denn wenn die Kunst z. B. Gemälde der Rohheit und ungezähmten Leidenschaftlichkeit der Anschauung hinstellt, so wird die Leidenschaftlichkeit in dem Anschauenden selbst schon dadurch gemildert, daß er sieht, was der Mensch in solchem Zustande fühlt oder vollbringt. Er sieht sich zu einer Betrachtung seiner eignen Neigungen und Triebe genöthigt und kann, da sie ihm als Object gegenüberstehen, gegen sie ankämpfen. Dasselbe gilt auch von der Darstellung einer Maria Magdalena, deren schöne Bußfertigkeit nicht etwa zur Sünde anreizen soll, weil die Buße in der Kunstform so schön erscheine. In diesem Beispiele giebt die Darstellung dem Anschauenden oder Beobachtenden ein Mittel zur Prüfung dessen, was wirklich in ihm vorhanden ist. Wollte man, durch die Darstellung einer Maria Magdalena angeregt, sich zur Sünde verleiten lassen, um darnach eben so schön Buße zu thun, so würde man leicht zu einer heuchlerischen, gemachten Buße kommen; denn man hat ja, während der Anschauung, in Wahrheit nichts in sich, woran man das Schöne der büßenden Sünderin prüfen kann. Ohne noch mehr Beispiele anzuführen, sei hier nur so viel gesagt, daß jene Gegensätze von Vorstellungen und Empfindungen sich allerdings auflösen. Damit stellte sich dann moralische Besserung und Belehrung als ein Hauptzweck der Kunst ziemlich entschieden heraus, wie denn auch nicht zu leugnen ist, daß die Kunst die erste Lehrerin der Völker gewesen. „Aus einer Philosophie der Kunst würde sich ergeben, daß ein freies Vergnügen, so wie die Kunst es hervorbringt, durchaus auf

*) Worte Hegel's.

moralischen Bedingungen beruhe, daß die ganze sittliche Natur des Menschen dabei thätig sei. Aus ihr würde sich ferner ergeben, daß die Hervorbringung dieses Vergnügens ein Zweck sei, der schlechterdings nur durch moralische Mittel erreicht werden könne, daß also die Kunst, um das Vergnügen, als ihren wahren Zweck, vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen müsse. Für die Würdigung der Kunst ist es aber vollkommen einerlei, ob ihr Zweck ein moralischer sei, oder ob sie ihren Zweck nur durch moralische Mittel erreichen könne; denn in beiden Fällen hat sie es mit der Sittlichkeit zu thun, und muß mit dem sittlichen Gefühl im engsten Einverständniß handeln; aber für die Vollkommenheit der Kunst ist es nichts weniger als einerlei, welches von beiden ihr Zweck und welches das Mittel ist. Ist der Zweck selbst moralisch, so verliert sie das, wodurch sie allein mächtig ist, den Reiz des Vergnügens. Das Spiel verwandelt sich in ein ernsthaftes Geschäft; und doch ist es gerade das Spiel, wodurch sie das Geschäft am besten vollführen kann. Nur indem sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllt, wird sie einen wohlthätigen Einfluß auf die Sittlichkeit haben; aber nur indem sie ihre völlige Freiheit ausübt, kann sie ihre höchste ästhetische Würdignng erfüllen *).“

d) Tritt nun aber die Belehrung in Form eines abstracten Satzes, einer allgemeinen Lehre, nicht in der konkreten Kunstgestalt auf, so daß die sinnliche, bildliche Gestalt von der Lehre getrennt erscheint, so verliert das Kunstwerk eben so wie die Lehre ihren Werth. Das Kunstwerk ist dann nur ein müßiges Beiwesen, eine bloße Hülle. Es gehört zu seinem Wesen, daß es einen Inhalt nicht in seiner Allgemeinheit, sondern in individualisirter Form zur Anschauung bringe. Ist dies nicht der Fall, tritt abstracte Lehre an die Spitze, das Bildliche und Sinnliche als überflüssiger Schmuck in den Hintergrund, so ist das Kunstwerk ist seinem Principe vernichtet. Hierin liegt auch zugleich der Grund davon, daß die didactische Poesie ihrem Principe nach der Kunst nicht angehören darf, und daß Alles, was dieser Dichtungsgattung beigezählt zu werden pflegt, wenn es überhaupt Poesie ist, eine andere Stellung in dem System der Dichtungsarten einnehmen muß. Behauptet man, daß die Kunst als Mittel für moralische Zwecke dienen und durch Belehrung und Besserung das moralische Seyn der Menschheit fördern solle, so weist man ihr eine durchaus falsche Stellung an. Vielmehr ist ihre höchste Bestimmung darin zu setzen, daß

*) Schiller: Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.

sie Wahrheit in Form sinnlicher Gestaltung darstelle und in dieser Darstellung ihren Begriff erfülle.

II. Das Ideale in der Kunst.

Wenn oben die höchste Bestimmung der Kunst darein gesetzt wurde, das Dasein in seiner Erscheinung als wahr aufzufassen und darzustellen, so bedarf es vor allem noch einer Erörterung, was darunter zu verstehen sei.

a) Die Wahrheit der Kunst darf nicht eine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern sie muß „jede ihrer Gestalten zu einem tausendäugigen Argus machen, damit die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten der Erscheinung gesehen werde“ Ein Portraitmaler, der es noch am wenigsten mit dem Ideal der Kunst zu thun hat, wird seine Aufgabe nur dann richtig lösen, wenn er die ein für allemal bleibende geistige Eigenthümlichkeit des zu Portraitirenden auffaßt und wiedergiebt. In weit höherm Sinne gilt dies von der Darstellung historischer Situationen durch die Malerei oder Poesie. Es ist also Aufgabe des Künstlers seinen Gegenstand von aller Zufälligkeit und Aeußerlichkeit der Erscheinung zu reinigen. Dazu aber muß er erst ein Ideal hervorbringen, dessen Natur eben nur darin liegt, alles äußerliche Dasein ins Geistige zurückzuführen *), so daß die äußere Erscheinung gewissermaßen die Enthüllung des Geistes wird.

Damit treten wir in das Gebiet der Schönheit, welche in allen ihren Producten sich als ein Zusammenstimmen des Geistes mit den Sinnen zu erkennen giebt. Daher spricht denn auch das Kunstwerk zu allen Vermögen des Menschen zugleich und kann nur unter der Voraussetzung eines vollständigen und freien Gebrauchs aller seiner Kräfte empfunden und gewürdigt werden. Einen offenen Sinn, ein

---

*) Hieher gehört das, was Schiller (Schiller über Bürger's Gedichte) vom Dichter fordert, wenn er sagt: „Dem Dichter kommt es zu, das Vortreffliche seines Gegenstandes (mag dieser nun Gestalt, Empfindung oder Handlung sein, in ihm oder außer ihm wohnen) von gröbern, wenigstens fremdartigen Beimischungen zu befreien, die in mehreren Gegenständen zerstreuten Strahlen von Vollkommenheit in einem einzigen zu sammeln, einzelne, das Ebenmaß störende Züge der Harmonie des Ganzen zu unterwerfen, das Individuelle und Locale zum Allgemeinen zu erheben. Alle Ideale, die er auf diese Art im Einzelnen bildet, sind gleichsam nur Ausflüsse eines innern Ideals als Vollkommenheit, das in der Seele des Dichters wohnt. Zu je größerer Reinheit und Fülle er dieses innere allgemeine Ideal ausgebildet hat, desto mehr werden auch jene einzelnen sich der höchsten Vollkommenheit nähern.“

erweitertes Herz, einen frischen und ungeschwächten Geist muß man dazu mitbringen, seine ganze Natur muß man beisammen haben*).

Zwischen dem Ideale und der Natur oder dem wirklichen Leben findet eine gegenseitige Wechselwirkung statt. Das Ideal weiß nichts von der Bedürftigkeit der natürlichen Existenz und von allen äußern Einflüssen und Verkehrungen, welche mit der Endlichkeit der Erscheinung zusammenhängen. Es blickt aber von seiner Höhe hinein in die Sinnlichkeit und deren Naturgestalt, giebt ihr die Weihe der Geistigkeit und ist so der stete Hebel bei der Production von Kunstwerken.

b) Bei dem Gegensatze des Ideals und der Natur tritt nun die Frage entgegen, in wie weit sich die Natur nach dem Ideale zu richten habe. Hierüber ist viel gestritten worden. Einerseits nämlich wird die Behauptung aufgestellt, daß die Naturformen als solche bereits dermaßen im Besitz des Geistigen, so vollkommen und schön da wären, daß es denselben gegenüber kein anderes Schönes als Ideal geben könne, die Kunst sei nicht im Stande die Natur zu erreichen; andererseits fordert man, daß die Kunst überall dem Wirklichen gegenüber noch idealere Darstellungen auffinden solle. Auch hier lassen sich beide Ansichten vereinigen. Es giebt nämlich für die Kunstdarstellung Gegenstände, deren innere und äußere Natur wenig Anspruch auf Idealisirung zu machen scheint. Dahin gehört das Meiste aus dem Felde der Genremalerei, wo die Darstellung schlechthin natürlich erscheinen muß. Dessenungeachtet hat das Kunstwerk hier eine ideale Seite, die nämlich darin besteht, daß die Kunst, was sonst von vorübergehendem Werthe ist, zur Dauer befestigt, wie einen schalkhaften Blick, eine lächerliche Position und so das an und für sich Werthlose zu etwas Bleibendem macht. Bedeutungsvoller tritt das Ideal schon in der Landschaftsmalerei auf. Hier kommt es nämlich darauf an, daß der Künstler den Inhalt der Natur nicht bloß in den Formen, in denen sich dieser ihm in seiner unmittelbaren Existenz darbietet, wiedergebe, sondern denselben mit seinem (idealen) Geiste fasse, ihn erweitere und anders gestalte. Dadurch gewinnt die Landschaft, was jedes Kunstwerk soll, an allgemeinem Interesse. Dasselbe gilt von der Darstellung historischer Scenen durch die Poesie. Der Dichter nimmt nicht Alles das in Formen und Ausdrucks-

---

*) „Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet; durch die Schönheit wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt und der Sinnenwelt wiedergegeben." Schiller: Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, 18. Brief. Ueber die Entfaltung des Begriffs der Schönheit vergl. den 15. Brief. Anregend ist hier auch die Beurtheilung verschiedener Erklärungen des Begriffs Schönheit in Jean Paul's Vorschule zur Aesthetik §. 4.

weisen auf, was er in seinem historischen Material vorfindet, sondern er greift nach den Zügen, welche seinem Ideal von den bestimmten Persönlichkeiten entsprechen und nimmt sich die Natur nur da zum Vorbild, wo sie in einzelnen Momenten seinem Ideale entspricht. Ueberhaupt aber ist ja das Aufnehmen etwa einer Landschaft oder einer historischen Persönlichkeit in den Geist, das innere Bilden und Gestalten, ein Idealisiren. Alles Aeußere, sobald es vom Geiste durchdrungen wird, erscheint, der Natur als solcher gegenüber, idealisirt.

c) Bisher haben wir das Ideal in seiner Stellung zur wirklichen Natur so aufgefaßt, daß es die Naturform in höherem oder geringerem Maaße verherrlichen und verklären solle. Auf der höchsten Stufe der Kunst aber erscheint das Ideal als innerer Gehalt des Geistes, der in dem Kunstwerke seine Außengestalt erhält. Die Wirklichkeit hat nichts aufzuweisen, woran sich im menschlichen Geiste dieses Ideal etwa bilden könnte. Aus solchen Idealen sind vor Allem die griechischen Göttergestalten hervorgegangen, wie wir sie in den Werken griechischer Skulptur, Malerei und Dichtkunst finden. An diese Productionen schließen sich viele Darstellungen späterer und neuerer Zeit aus der biblischen Geschichte u. s. w. an. Kommt es auch vor, daß ein Künstler aus bereits Vorhandenem sich für seine idealen Schöpfungen die besten und schönsten Formen heraussucht: er wird sich, wenn er Ausgezeichnetes leisten will, durchaus schaffend verhalten müssen und nur dann ein Werk aus einem Guß bilden können.

III. Gestaltung des Ideals zum Kunstwerke.

In den vorangegangenen Abschnitten sprachen wir von dem Ideale seinem allgemeinen Begriffe nach, und lernten seine Stellung nur der unmittelbaren Wirklichkeit gegenüber kennen. Wir haben es jetzt noch in seiner bestimmten Beziehung zum Kunstwerke aufzufassen. Als höchste Bestimmung und Ziel der Kunst bezeichneten wir oben die Darstellung der Wahrheit in sinnlicher Form. Das absolut Wahre aber ist das Göttliche, und daher sagen wir, die Kunst habe das Göttliche zum Mittelpunkt ihrer Darstellungen zu machen. Nun ist freilich das Göttliche wesentlich für den Gedanken und scheint deshalb, da die Kunst ja stets sinnliche Elemente in sich haben soll, der bildenden Kunst entzogen werden zu müssen. Allein das Göttliche zeigt sich doch auch in seiner bestimmten partiellen Erscheinung im Gemüthe, im Handeln des Menschen wirksam, und in sofern ist Alles, was vom Geiste

Gottes erfüllt ist, Gegenstand der idealen Kunst. Der in die Thätigkeit des Menschen übergegangene Geist Gottes gehört der Kunst an. Denken wir uns nun so das Große, Göttliche in dem Menschen thätig, so kann dasselbe uns in einer gewissen Abgeschlossenheit, in einer seligen Ruhe entgegentreten; man vergegenwärtige sich nur manche Darstellungen aus der Skulptur und Malerei von Christus, den Aposteln, Märtyrern u. s. w. Oder wir finden das Große in Verwickelungen oder im Kampfe mit etwas Aeußerlichem. Solche Beziehungen thun sich, wenn gleich auch die Götter in sie verflochten werden können, meist nur im Gebiete des Weltlichen und Menschlichen hervor. Hier erweist sich dann das Ideale wirksam in dem Edlen, Vortrefflichen und Vollkommenen, was die Menschenbrust, im Kampfe mit den äußern Verwickelungen und Umständen, bewegt. Je unendlicher und gewaltiger diese aus einander gezogen werden und je zerreißender die Widersprüche sind, desto mehr kann sich in der Entfaltung derselben die Macht des Ideals bewähren. Wir betrachten nun

A. Die innere Seite

des Kunstwerks im Verhältniß zur künstlerisch schaffenden Idee specieller.

a) Das Gebiet, welches für die Kunstdarstellung in Anspruch genommen wird, soll das allgemein Sittliche und Gerechte in individueller Gestalt vorführen, so daß dasselbe ausschließlich von Individuen abhängig ist. In einem geordneten Staate ist die Existenz des Menschen und sein Wohlergehen durch allgemeine Gesetze gesichert, in einem modernen Kriegsheere ist es die durch allgemeine Taktik geleitete Masse, welche ungewöhnliche Thaten hervorbringt. Dergleichen Zustände lassen kein großartiges Hervortreten des Individuums zu. Denken wir uns dagegen z. B. den staatslosen Zustand des Heroenzeitalters. Hier beruht die Sicherung und die Existenz des ganzen Lebens in der Tüchtigkeit des einzelnen Individuums. Die Heroen vollbringen aus der Selbstständigkeit ihrer individuellen Gesinnung heraus das Ganze und Große, das Rechte und Sittliche, und selbst, wenn sie, wie in dem Trojanerkriege oder in der Argonautenfahrt, unter einem gemeinschaftlichen Oberhaupt zusammentreten, so ist doch ihr Verband kein gesetzlich Feststehendes und ihr Handeln immer ein freiwilliges. Aehnlich sind die kriegerischen Zustände des Mittelalters zu beurtheilen. Damit hängt nun zusammen, daß die Gegenwart wenig Stoff zu individueller Handlung, also auch zur künstlerischen Darstellung liefern kann. Die Fürsten der Gegenwart sind nicht, wie die konkreten Gestalten des

mythischen Zeitalters, in sich abgeschlossene Individualitäten, sondern sie werden in ihrem Handeln durch bereits vorhandene Gesetze und Einrichtungen bedingt, so daß bürgerliche Ordnung und Sicherheit, Krieg und Frieden nicht sowohl von ihnen, als von den obwaltenden Verhältnissen und Bestimmungen abhängig sind. Die Vergangenheit dagegen hüllt stets die Charactere und Handlungen in das Gewand der Allgemeinheit und läßt den einzelnen Character, wie ihn eben das Ideal fordert, so auftreten, daß das Rechte und Sittliche ihm noch nicht als gesetzliche Nothwendigkeit gegenübersteht.

„Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn."

b) Das Gesagte trifft die Beschaffenheit des Kunstgebiets im Allgemeinen, insofern es nur den Grund und Boden, auf welchem die lebendigen Individuen der Kunst auftreten sollen, bezeichnete. Dieses Auftreten nun kann immer nur unter bestimmten Umständen geschehen und als bestimmter Zustand sich geltend machen. An und für sich haben solche Zustände keine wichtige Bedeutung, sondern erhalten dieselbe erst dadurch, daß in ihnen die Mächte des Geistes, die besondern Individuen, zu einer bestimmten Existenz auseinandertreten. Man nennt diese bestimmte engere Quelle eines Kunstwerks seine Situation. Situationen aufzufinden, welche im Kunstwerke die wichtigsten Interessen und den wahren Gehalt des Geistes erscheinen lassen, ist zum Theil die schwierigste Aufgabe des Künstlers, besonders des Dichters, dem seine Kunst eine fast unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von Situationen darbietet. Da wo im Kunstwerke die Zustände ganz einfach sind und ein Thun ohne wesentlichen und ernsten Zweck statt findet, hat es mit der Erfindung der Situation keine eigentliche Schwierigkeit; wenn aber Gegensätze und Widersprüche, deren Aufhebung und Besiegung erstrebt wird, den bestimmten Grundzustand des Werkes bilden, ist die Aufgabe schwieriger. Man hat diesen bestimmten Grundzustand, der auch wohl die Collision genannt wird, nicht mit der eigentlichen Handlung zu verwechseln. Die Collision enthält nur die Anfänge und Voraussetzungen zu einer Handlung, sie treibt Verhältnisse aus sich hervor, die nicht bestehen können, die eine Abhülfe nothwendig machen. Eine solche Collision ist es, wenn Antigone gegen das Gesetz ihren Bruder bestattet, oder Oedipus seinen Vater tödtet und die eigene Mutter heirathet u. v. a. Diese Situationen als Grundlage eines Stückes störten die Harmonie des Sittlichen und Rechtlichen und verletzten dadurch das Ideal der Sittlichkeit. Die Schönheit des

Ideals aber besteht eben in seiner ungetrübten Einigkeit, Ruhe und Vollendung, und die Aufgabe der Kunst kann hier nur die sein, aus der collidirenden Situation heraus den Kampf und die Entzweiung so vorzuführen, daß durch die Lösung des Zwiespalts die Harmonie sich als Resultat ergiebt und die freie Schönheit des Ideals nicht untergeht. Uebrigens ist das Feld der Collisionen ein sehr weites und darum eben fordert die Erfindung derselben viel Talent.

c) Die Situation macht nicht das Eigentliche der Kunstgestalt aus, sondern betrifft nur das äußerliche Material, aus welchem der Character und das Gemüth der Individuen sich entfalten soll. Die wahrhaft künstlerische Thätigkeit erweist sich erst bei der eigentlichen Verarbeitung der Situation zu bestimmten Handlungen und Charac=teren *). Es kommt nicht auf den äußern Gang und Wechsel der Begebnisse an, durch welche allerdings eine gewisse Mannigfaltigkeit in das Kunstwerk gelangt, sondern auf die sittliche und geistige Ge=staltung, auf die großen Bewegungen des Characters und des Gemüths der Individuen. Die Auseinanderlegung dieser Zustände nennt man die Handlung des Kunstwerks, die wiederum in einzelne Theile: die Action, Reaction und Lösung zerfällt. Wir haben gesehen, daß in der Situation des Kunstwerks **) Gegensätze, Verwickelungen enthalten sein müssen, welche das Individuum veranlassen, zunächst gegen dieselben als gegen etwas Störendes und Hemmendes aufzutreten oder zu agi=ren. Sobald nun das Störende und Hemmende sich ebenfalls als eine selbstständige Macht erweist, die den gegen sie gerichteten Kampf abwehren will, so entsteht die Reaction. In ihr messen sich die be=wegenden Kräfte des Kunstwerks und fordern, wie jeder Kampf, eine Auflösung.

In Bezug auf das Ganze der sogenannten Handlung im Kunst=werke sind nur noch einzelne Bemerkungen zu machen. Entfaltet sich nämlich die Situation zur Handlung, in welcher wir zuerst den Ge=gensatz in bestimmter Thätigkeit erblicken, so muß jede Seite dieses Gegensatzes den Stempel des Ideals an sich tragen, d. h. es müssen Interessen idealer Art sich bekämpfen, so daß Macht gegen Macht auftritt. Das absolut Göttliche kann die Kunst nicht darstellen, sondern immer nur bestimmte und besondere Momente desselben. Diese Mo=

*) Eine schon häufig behandelte Situation aus der Geschichte oder Mythe darf daher für ein wahrhaft poetisches Talent nicht Veranlassung sein, von der Bearbeitung derselben abzustehn.

**) Das diesen Punkt Betreffende findet insonderheit in der Poesie seine Anwendung.

mente, in denen sich das Göttliche explizirt, sind die großen Motive der Kunst, die ewigen religiösen und sittlichen Verhältnisse: Familie, Vaterland, Staat, Kirche, Freundschaft, Ruhm, Ehre, Liebe u. s w. Wie diese in sich selbst vernünftigen, ihrer Gültigkeit nach aber verschiedenen Mächte in einen Kampf mit einander gerathen können, sieht man z. B. aus der Antigone des Sophokles, wo das Verbot Kreons, den Feind des Vaterlandes zu bestatten, eine eben so sittlich begründete Sorge für das Vaterland enthält, wie in dem durch die Antigone vollzogenen Begräbniß eine sittlich edle Familienpietät und Bruderliebe liegt. In der Jungfrau von Orleans kämpft, nach großartiger Auseinanderlegung der Situation, die ideale Begeisterung für das Vaterland mit dem in der Brust der Jungfrau erwachenden romantischen Momente der Frauenliebe u. s. w. Es können aber auch die Mächte des Bösen und Schlechten den genannten affirmativen Mächten gegenübertreten, wie dies, wenn auch nicht in der klassischen Poesie des Alterthums, so doch in der vollendeten Dichtung der germanischen Völker der Fall ist, besonders bei Shakspeare und Goethe. Hiebei ist nun festzuhalten, daß das Böse als das schlechthin Negative in der idealen Darstellung einer Handlung durchaus keine Stelle finden darf. Es kann nur dann geschehen, wenn ein positives Moment in das Böse hineinkommt, wenn dasselbe sich mit Geschicklichkeit, Energie des Charakters verbindet. In dem Sinne agirt bei Goethe der Mephistopheles. Ueberhaupt aber ist der Teufel, wenn er nicht in so genialer Großartigkeit wie im Faust auftritt, immer eine ästhetisch wenig befriedigende Figur. In den großen Dichtern des Alterthums finden wir nichts Derartiges. — Ein Zweites, was für den Verlauf der Handlung als nothwendige Forderung sich herausstellt, ist die bestimmte Ausprägung des Individuums (Charakter der handelnden Personen). Die Alten ließen sogar ihre Götter als selbstständige Gestalten auftreten, wiewohl das göttlich Allgemeine in ihnen überwiegend und das Individuelle eigentlich nur eine äußere Gestalt für sie ist. Die Götter und die allgemeinen Mächte sind aber überhaupt nur das Bewegende und Treibende, in Wahrheit kämpfen die Helden; die Götter treten nur in den wichtigsten Momenten in den Kampf hinein und ziehen sich dann wieder in ihre Selbstständigkeit und Ruhe zurück. Das eigentlich individuelle Handeln aber gehört dem Menschen an, so wie durch ihn das Beschließen und Entschließen zur Handlung und deren Vollbringen zu Stande kommt. »Das Gemüth des Menschen muß sich in den Göttern offenbaren, welche die selbstständigen allgemeinen Formen für das sind, was in

seinem Innern treibt und waltet. Dann erst sind die Götter zugleich die Götter seiner eigenen Brust und deren Leidenschaft« *). In dieser Beziehung leistet Göthe in seiner Iphigenia, der Euripidäischen gegenüber, das Bewundernswürdigste, indem er die Iphigenia als selbstständiges Organ der Gottheit auftreten läßt. Dies Wirken der allgemeinen Mächte in der Menschenbrust bezeichnen wir mit dem Ausdruck πάθος. Pathos bedeutet in diesem Sinne nicht Leidenschaft oder Leidenschaftlichkeit, sondern drückt eine in sich berechtigte Macht des Gemüths, einen wesentlichen Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens aus. So handelte Antigone, indem sie ihrem Bruder die Ehre des Begräbnisses erweist, und Orestes, indem er seine Mutter tödtet, aus einer Bewegung des Gemüths, welche nicht Leidenschaft, sondern Pathos genannt werden muß. »Das Pathos, indem es sich innerhalb einer vollen Individualität entfaltet, erscheint dadurch in seiner Bestimmtheit nicht mehr als das ganze und alleinige Interesse der Darstellung, sondern wird selbst nur eine, wenn auch eine Hauptseite des handelnden Characters. Denn der Mensch trägt nicht etwa nur einen Gott als sein Pathos in sich, sondern das Gemüth des Menschen ist groß und weit, zu einem wahrhaften Menschen gehören viele Götter und er verschließt in seinem Herzen alle die Mächte, welche in dem Kreis der Götter auseinandergeworfen sind; der ganze Olymp ist versammelt in seiner Brust. In diesem Sinne sagt ein Alter: aus deinen Leidenschaften hast du dir die Götter gemacht, o Mensch!« **). In solchem Reichthum gerade liegt das Ausgeprägte der Individualität und des Characters, die, sobald wir jene Abrundung vermissen, augenblicklich zur Schwäche und Kraftlosigkeit herabsinkt. Achill, Odysseus, Ajax, Hector sind jeder ein Ganzes, jeder ein voller, lebendiger Mensch und nicht die allegorische Abstraction eines vereinzelten Characterzugs. Der Character kann übrigens als Figur oder Zeichnung im Kunstwerk ein ganz verschiedenes Ansehen haben. In der epischen Poesie wird die Zeichnung einer gewissen Breite nicht entbehren künnen, während die dramatischen Helden größtentheils einfacher sein müssen. Zum ächten Character wird aber immer dies gehören, daß er etwas Wirkliches, Tüchtiges zu wollen und anzufassen, Muth und Kraft in sich trage***).

---

*) Hegels Aesthetik.

**) Hegels Aesthetik.

***) Der Begriff des Pathos ist hier sehr wohl zu unterscheiden von dem, was Schiller in einem weit speciellern Sinn darunter versteht in der Abhandlung: Ueber das Pathetische.

Dies mag in Betreff der innern Seite, zu welcher das Ideal im Kunstwerke sich auszubilden hat, genug sein. Die Handlung jedoch, von welcher wir zuletzt sprachen, stellt das Ideal in die äußerliche Welt hinaus, und wir betrachten daher noch

B. das Kunstwerk in seiner äußerlichen Gestaltung.

Hier bietet sich nun ein sehr weites Feld der Betrachtung dar, indem ja die ganze äußere Natur wie Gegend, Ort, Zeit, Klima die verschiedenen Geräthschaften, Alles, was zum äußerlichen Leben gehört, in eine bestimmte Beziehung zum Kunstwerke gebracht werden müssen. Diese Beziehung fassen wir nun so auf, daß

a) die innere Idealität mit der äußern Natur durchaus zusammenstimme. Nicht jede Kunst hat es in gleichem Maaße mit einer Aeußerlichkeit zu thun. Die Musik z. B. ist ihrem ganzen Wesen nach innerlicher Art, wiewohl auch sie fordert, daß die verschiedenen innern Stimmungen, welche sie darstellt, durch im Ton verschieden gefärbte Instrumente, oder entweder durch diese allein oder durch den Gesang ausgedrückt werden. Die Malerei geht in dieser Rücksicht schon mehr in das Partikuläre der Aeußerlichkeit hinüber. Das Epos als die objectivste Form der Poesie, fordert ganz besonders Breite und Bestimmtheit auch des äußern Locals. Homer hat darin so Außerordentliches geleistet, daß seine Naturschilderungen noch jetzt geographisch mit der Wirklichkeit übereinstimmend gefunden werden. Viel weniger genügen in dieser Beziehung die Darstellungen des Aeußerlichen im Heldenbuche und selbst im Nibelungenliede. Von dieser Bestimmtheit und Breite des Aeußerlichen ist aber zu fordern, daß sie in keiner Weise bis zur Prosa der wirklichen Natürlichkeit und deren unmittelbaren Nachbildung abirre, noch überhaupt mit größerer Vorliebe und Ausführlichkeit als die geistige innere Seite des Ideals behandelt werde. Denn nur dadurch, daß die äußere Seite in die richtige Beziehung zur innern tritt, erhält diese, als das Wesentliche, desto mehr Wahrheit. Ossians Helden gewinnen in ihrer subjectiven Innerlichkeit ganz besonders durch die Nebel, Hügel und Felsen, mit welchen ihr Auftreten sich verbindet.

b) Ein Zweites, was besonders da seine Geltung hat, wo ein historischer Stoff die Grundlage des Kunstwerks bildet, ist das Zusammenstimmen der idealen Kunsthelden mit ihren Bedürfnissen, Wünschen und überhaupt mit allem Aeußerlichen, in das ihr Auftreten gehüllt ist. Dieser Kreis der Bedürftigkeit und Befriedigung ist von

unendlicher Mannigfaltigkeit, und damit der Mensch, diesen Bedürfnissen gegenüber, seine Idealität im Kunstwerke bewahre, muß er vor Allem das Verhältniß der Abhängigkeit, in welchem er zu diesen äußerlichen Dingen steht, aufgehoben haben. Der Putz und Schmuck, das Gold, die Edelsteine, die köstlichen Gewänder, die sich an ihm zeigen, müssen von ihm nicht erst mit Mühe erworben oder gar bereitet worden sein. Je prächtiger und glanzvoller diese Aeußerlichkeiten sind, desto mehr setzen sie eine vorangegangene Arbeit und Abhängigkeit des Menschen voraus. Demnach eignen sich für die poetische oder künstlerische Darstellung Zustände am besten, welche zu derartigen Voraussetzungen gar nicht Veranlassung geben. Und so kommen wir wieder auf den Zustand zurück, der schon oben als poetisch bezeichnet wurde, den äußern Zustand der Heroenzeit, mit dem wir auch noch den des idyllischen Lebens verbinden können. In ihm sind die Nahrungsmittel, Kleidung, Schmuck u. dgl. einfach. Die Helden bändigen selbst das Roß, das sie reiten, verfertigen selbst die Geräthschaften, die sie brauchen, schlachten und braten selbst; Helm, Panzer, Schwert, Honig, Milch und Wein sind einfach und man braucht sich, wenn man diese Dinge sieht, nicht tausend prosaische Vermittelungen ins Gedächtniß zu rufen, aus welchen sie hervorgegangen sind.

c) Eine dritte Außenseite, zu der das Kunstwerk in Beziehung tritt, ist das Publikum, welches das Kunstwerk anschaut und genießt. Dasselbe macht seinerseits an das Kunstwerk bestimmte Forderungen, zu denen natürlich das gehören muß, was wir bereits als nothwendige Momente der Kunst bezeichnet haben. Doch ist hier noch Einiges hinzuzufügen. Die Kunst ist nämlich nicht für einen kleinen abgeschlossenen Kreis vorzugsweise Gebildeter, sondern für die Nation im Großen und Ganzen da. Dieser größere Theil, der Kern der Nation, soll vor dem Kunstwerk nicht als vor einer ihm fremden und unverständlichen Welt stehen bleiben, sondern einheimisch, lebendig und gegenwärtig darin sein. Daher verlangt er vor Allem von dem Kunstwerke unmittelbare Verständlichkeit. Diese wird zunächst dadurch erreicht, daß die geschichtliche Seite eines Kunstwerks der Nation angehöre. Der Gegenstand aller griechischen Tragödien war unmittelbar aus dem Leben des Volks entlehnt, und der Grieche, wenn er die Darstellung einer neuen Tragödie sah, erfuhr aus ihr nicht etwas geschichtlich Neues; das Geschichtliche kannte er, sein Interesse an der Darstellung war ein durchaus national-künstlerisches. Ebenso leben die Spanier in ihren Romanzen vom Cid, die Italiener in ihrem Tasso, die Engländer in

den Dramen und Romanen, deren Grundlage ihre Nationalgeschichte ist. Nun braucht sich die Kunst nicht bloß auf einheimische Stoffe zu beschränken, sie kann ihre Gegenstände aus allen Nationen und Jahrhunderten hernehmen, sie kann sogar die Mythologie, die Sitten und Gebräuche einer längst vergangenen Zeit in ihrer Production bewahren; alles dies muß dann aber nur als Rahmen zu dem Gemälde benutzt sein, während das Innere dem tiefern Bewußtsein der Gegenwart anzupassen ist. Das bewundernswürdigste Beispiel einer solchen Behandlung fremden Stoffes hat Goethe in seiner Iphigenie gegeben. Denn hier blickt der wahre Gehalt eines Kunstwerks, das uns ja eben die höhern Interessen des Geistes und Willens, die wahren Tiefen des Gemüths aufschließen soll, durch das Aeußere ganz fremder und in fernen Zeiten liegender Nationalität durch.

IV. Die schaffende Kraft des Künstlers.

Mit dem bisher Gesagten schließt sich eigentlich der Kreis der allgemeinen Betrachtungen, welche über das Wesen der Kunst anzustellen sind. Es bleibt nun außerdem noch eine interessante Seite an dem Kunstwerke, seine Entstehung in dem schaffenden Subject zu verfolgen. Dies ist freilich eine schwierige und in seinem ganzen Umfange nicht zu lösende Aufgabe. Doch giebt es wenige allgemeine Bestimmungen, die man zum Theil aus dem hernehmen kann, was große Künstler selbst über die Entstehung ihrer Werke gesagt haben.

a) Unter den schaffenden Kräften des Künstlers kann man die Phantasie als hervorstechend künstlerische Fähigkeit bezeichnen*). Zu ihr gehört vor Allem ein richtiges Auffassen der Wirklichkeit. Denn der wahre Künstler beginnt in seinem Bildungsgange mit der Wirklichkeit, ihm liegt das Ideal seiner Kunst für's Erste noch in der Außenwelt, ein abstract idealischer Anfang ist Zeichen einer krankhaften Richtung; der Künstler muß viel gesehen, gehört und aufgefaßt haben, und dann kann sich aus der Masse seiner Erfahrungen der Sinn für das abstract Allgemeine in ihm ausbilden. Dabei kommt es nun aber auch darauf an, daß alles Aufgefaßte treu in dem Gedächtniß bewahrt werde. Die verschiedenen Bilder, welche sich dem Geiste einprägen, können leicht Verwechselungen hervorrufen, so daß Dies und Jenes von dem Aufgefaßten als selbstgemachte Einbildung erscheint.

---

*) Zu einer interessanten Vergleichung der künstlerisch schaffenden Kräfte bieten in Jean Paul's Aesthetik §. 6—15 vielen Stoff dar.

Dadurch würde der Künstler Mangelhaftigkeit oder nicht genügende Treue seines Gedächtnisses an den Tag legen. Das Auffassen selbst und das Bewahren des Aufgefaßten soll sich aber nicht bloß auf die Außengestalt der Dinge beziehen, sondern dem Künstler soll eine gleiche Vertrautheit mit den innern Zuständen des Menschen, den Leidenschaften des Gemüths eigen sein. Besitzt nun der Künstler diese Fähigkeiten, so schließt sich unmittelbar daran das Vermögen, das Aufgefaßte in konkreter Gestalt und individueller Wirklichkeit wiederzugeben und überhaupt mit dem Aufgefaßten in sich das vorzunehmen, was wir oben über die Gestaltung des Ideals zu einem Kunstwerke gesagt haben. Dazu gehört Besonnenheit, Sonderung, Unterscheidungsvermögen, klares Zurechtlegen des darzustellenden Gegenstandes, eine Thätigkeit, die einem jugendlichen Gemüthe nicht eigen sein kann, die vielmehr nur eine reifere Erfahrung mit sich bringt, woraus folgt, daß nur das Mannes- und Greisesalter vollendete Kunstwerke ins Leben zu rufen vermag.

b) Je nachdem eine größere oder geringere Fülle von Schöpferkraft dem Künstler zugetheilt ist, nennt man dies Vermögen Genie oder Talent. Ersteres ist die allgemeine Fähigkeit zur wahren Production eines Kunstwerkes, Letzteres eine besondere Fähigkeit für eine vereinzelte Seite der Kunst. Z. B. für Gesang, für Klavierspiel, welches ja nur vereinzelte Seiten der Musik sind. Wenn in solcher besondern Richtung etwas Tüchtiges geleistet werden soll, so ist auch eine höhere Befähigung, die allein das Genie verleiht, erforderlich. Von den Dichtern und Musikern, weniger von den Malern und Bildhauern der Gegenwart ist im Allgemeinen zu sagen, daß ihnen diese höhere Kunstbefähigung abgeht, daher ihre Ausbildung besonders nach der Seite der Virtuosität hinneigt.

Wenn oben bemerkt wurde, daß zur Hervorbringung eines vollendeten Kunstwerks Fleiß und Besonnenheit erforderlich seien, welche Eigenschaften sich Jeder aneignen kann, so schließt dies auf der andern Seite nicht aus, daß die Kunst eine specifische Anlage erheische, zu der freilich dies natürliche Moment wesentlich gehört. Der Künstler steht in der unmittelbarsten Beziehung zum sinnlichen Material, dessen eigenthümliche Gestaltung ihm obliegt, und diese Seite ist es, welche der Künstler, als unmittelbar gegeben, in sich vorfinden muß. Die Gestaltung des Materials nimmt der wahrhafte Künstler mit einer gewissen Leichtigkeit und Natürlichkeit vor und weiß nichts von einer Mühseligkeit im Erwerben der zur Production nothwendigen Fertig-

keiten. So geht es dem Maler mit der Farbenmischung, dem Hervorbringen von Schatten und Licht, dem Bildhauer mit der Bearbeitung der Steinmasse, dem Dichter mit den Fesseln, welche ihm das Versmaaß und der Reim anlegen. In Bezug auf das Beherrschen der innern und äußern Seite dieses Materials sagt man, das Genie und Talent müsse dem Künstler angeboren sein.

c) Verschiedene Künstler, welche an einem und demselben Gegenstande, also auch in einer und derselben Kunst arbeiten, zeigen sich in der Bearbeitung des ihnen vorliegenden Materials zuweilen ganz verschieden. Die Vertheilung des Lichts und des Schattens z. B. in der Malerei, das Colorit u. dgl. werden von dem einen so, von dem andern wieder anders gegeben, und diese Verschiedenartigkeit der Behandlung im Einzelnen ist sogar der Eintheilungsgrund besonderer Abtheilungen in den Malerschulen geworden. Dies kann nun etwas ganz Subjectives sein und sogar mit dem Begriff des Ideals in directem Widerspruch stehen. Man nennt diese Eigenthümlichkeit, sobald sie dem Künstler zur andern Natur wird, Manier (auch Styl), die, nach dem eben Gesagten, das Schlechteste sein kann, was ihm inwohnt. Die wahre Manier hat sich aus dieser beschränkten Besonderheit zu erheben, der Künstler muß sich in allgemeiner Weise an die Natur der Sache halten *). Ist die Subjectivität des Künstlers von der Art, daß sich mit ihr ein bestimmt ausgeprägter Styl verbindet, so kann man aus demselben zwar allerdings eine bestimmte künstlerische Eigenthümlichkeit kennen lernen; ob dieselbe aber dem Begriff der Kunst

---

*) Goethe unterscheidet die hier besprochene Verschiedenheit der schaffenden Thätigkeit des Künstlers in dreifacher Weise, nämlich als einfache Nachahmung der Natur, als Manier und als Styl. Die einfache Nachahmung würde bei sogenannten todten oder stillliegenden Gegenständen von ruhigen, treuen, eingeschränkten Menschen in Ausübung gebracht werden, ohne jedoch eine hohe Vollkommenheit auszuschließen. Gewöhnlich aber sei diese Verfahrungsweise nicht hinreichend, der Künstler begnüge sich nicht, der Natur ihre Buchstaben nachzubuchstabiren, er erfinde sich selbst eine Weise und Sprache, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken. Diese Art der künstlerisch schaffenden Thätigkeit nennt Goethe Manier. „Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung, sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht, und die verschiedenen charakteristischen Formen neben einander zu stellen und nachzuahmen weiß: dann wird der Styl der höchste Grad, wohin sie gelangen kann, der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf. Wie die einfache Nachahmung auf dem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart beruht, die Manier eine Erscheinung mit einem leichten fähigen Gemüth ergreift, so ruht der Styl auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntniß, auf dem Wesen der Dinge, in sofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“ Goethe's Werke neueste Ausgabe XXXI.

entspricht, ist eine andere Frage. Erscheint von der Darstellung eines Kunstwerks jene Besonderheit eines beschränkten Styls abgestreift, dann erhebt sich das Kunstwerk zur wahren Originalität, welche das Subjective und Sachliche der Darstellung zusammenschließt, daß beide Seiten nichts Fremdes mehr gegeneinander behalten. In einem originellen Künstler findet sich nichts willkührlich Subjectives und es ist eine ganz falsche Vorstellung von Originalität, wenn man unter ihr nur das Hervorbringen von Absonderlichkeiten versteht.

d) Es ist nun endlich noch über die Art und Weise der Entstehung eines Kunstwerks in dem Künstler, über die Veranlassung, welche ihn zur Production treibt, Weniges zu sagen. Man glaubt nämlich häufig, daß der Künstler, um für einen darzustellenden Gegenstand begeistert zu sein, eines äußern Anlasses, etwa einer Flasche Champagner, eines zarten Liebesverhältnisses oder einer romantischen Naturumgebung bedürfe. Dem ist nicht so. Wer nicht irgend einen Gehalt schon zu lebendiger Anregung in sich trägt, wer hie und da nach einem bloßen Stoffe umhersuchen muß, der wird, selbst wenn er Talent besitzt, ein gediegenes Kunstwerk hervorzubringen nicht im Stande sein. Die Phantasie eines wahren Künstlers entzündet sich an irgend welchem bestimmten Gehalt, und das einzig wichtige Erforderniß ist nur dies, daß der Künstler diesen Gehalt in sich lebendig werden lasse. Mit einer solchen künstlerischen Lebendigkeit sind dem Künstler auf allen seinen Wegen Veranlassungen genug gegeben, die er, weil er eben Künstler ist, in sich aufnimmt, während der Nichtkünstler an ihnen vorübergeht, ohne davon berührt zu werden.

Die Poesie.

Uebergang und Einleitung.

Alles bisher Gesagte bezieht sich auf die Kunst überhaupt und hat daher in seiner Anwendung Geltung für jede Kunst, wie wir denn auch vorläufig einzelne Momente einer jeden Kunst darin berührt haben. Kehren wir nun zu dem Ideale des Schönen zurück. Dasselbe schließt, wie bereits angedeutet worden, eine Totalität von Unterschieden in sich, welche als solche hervortreten und sich verwirklichen müssen.

Diese Unterschiede machen sich als besondere Formen geltend, in welchen die Kunst in ihrer genetischen Entwickelung aufgetreten ist.

a) Zuerst sucht die Idee ihren ächten Kunstausdruck, weil sie in sich selbst noch unbestimmt und abstract ist. Aus diesem Suchen nach einem Kunstausdruck geht die symbolische Kunstform hervor. Das Symbol ist eine für die Anschauung unmittelbar vorhandene oder gegebene Existenz, die jedoch nicht um ihrer selbst willen, sondern eines Andern wegen da ist. Das Symbol schließt daher den Begriff eines Zeichens und die Bedeutung desselben in sich. Das Zeichen kann entweder eine körperliche Existenz haben, wie der Löwe als Symbol der Großmuth und alle die Zeichen auf orientalischen Bildwerken, oder es kann sich auch als Begebniß und Geschichte darstellen, wie die Erzählungen aus der Mythologie, deren Deutung in neuerer Zeit ja bekanntlich vielfach unternommen worden ist. Was nun das Symbol als Zeichen für die ersten Kunstdarstellungen anlangt, so ist überhaupt der Anfang der Kunst nicht da zu setzen, wo der Mensch noch in Stumpfheit vor sich hin lebt und ihn nichts interessirt, sondern da, wo der Mensch, als Geist, sich von dem unmittelbarsten Zusammenhange mit der Natur losgerissen fühlt. Naturgegenstände, wie Berge, Feuer, Gestirne, fallen ihm auf, er strebt in ihnen ein Allgemeines, einen Gedanken zu finden, er verehrt sie als höhere Gewalten und macht endlich sie sich gegenständlich. Demnach geht diese ursprüngliche Form der künstlerischen Darstellung aus religiöser Weltanschauung hervor. Wir finden solche symbolische Kunstformen zuerst in der altparsischen Religion, in Indien und Aegypten; doch ist eigentlich nur das, was Aegypten in dieser Beziehung liefert, als durch die Kunst erzeugt zu betrachten. Im Allgemeinen gilt aber auch von den Gestaltungen der Aegypter, daß sich in ihnen eine Maaßlosigkeit und gährende Phantasie ausspricht, die eben nur den Weg bezeichnet, der zum ächten Mittelpunkt der symbolischen Kunst hinleiten kann. Sie sind eben so wenig wie die Inder im Stande, die Bedeutung für sich in ihrer Klarheit, noch die vorhandene Wirklichkeit in deren eigenthümlicher Gestalt zu fassen, wenn gleich in Aegypten fast jede Gestalt Symbol und Hieroglyphe ist, die stets auf etwas Anderes, mit dem sie Verwandschaft und Bezüglichkeit hat, hinweiset.

Je weiter sich die Kunst in ihrer symbolischen Form entwickelt, desto mehr stellt sich die Bedeutung von der äußerlichen Weise, in welcher sie auftritt, als unterschieden heraus, während auf der ersten Stufe Bedeutung und Zeichen zusammenfallen. Es ist hier

nicht unsere Aufgabe, dies auf den vorhin angegebenen oder noch später anzuführenden Stufen symbolischer Kunst nachzuweisen; nur soviel sei hier bemerkt, daß, wie auf den ersten Stufen symbolischer Kunst als eigentlicher Inhalt oder als Bedeutung immer das Göttliche, Erhabene, Absolute aufgefaßt wurde, so auf den spätern Stufen, wo Inhalt und Zeichen mehr auseinandertreten, die vorgestellten Bedeutungen aus dem Kreise des Endlichen aufgenommen werden und die Bedeutung als Hauptsache, die Gestaltung mehr oder weniger als Einkleidung und Aeußerlichkeit erscheint. Dies ist namentlich bei fast allen Dichtungsarten, welche zu den symbolischen gezählt werden müssen, wie die Fabel, die Parabel, das Räthsel u. a. der Fall. Auf die Art und Weise der inneren Gestaltung von Zeichen und Inhalt in diesen Dichtungsarten kommen wir später zurück.

b) Auf den besprochenen Stufen des Kunstbewußtseins sind die Elemente der wahren Schönheit zwar vorhanden, aber durchaus zerstreut und auseinandergeworfen, wie im Orient, oder beide Seiten des Kunstwerks, Inhalt und Bedeutung, stehen selbstständig für sich da und werden nur durch die vergleichende Subjectivität verbunden. Dies ist in der Fabel, der Parabel u. s. w. der Fall. Eine höhere Form der Kunst ist nun eine solche, welche jede der beiden Seiten, sowohl den geistigen Gehalt, als dessen äußere Erscheinung eine Totalität sein läßt. Diese Kunstform nennen wir die klassische. „Die klassische Schönheit hat zu ihrem Innern nicht eine Bedeutung von irgend Etwas, sondern das sich selbst Bedeutende und damit auch sich selber Deutende.“ Dies kann aber nur das Geistige sein. Fragen wir nach einer Gestalt, welche ihre eigene Bedeutung und näher zwar die Bedeutung des Geistes in sich hat, so ist diese wesentlich die menschliche, weil die Aeußerlichkeit des Menschen allein befähigt ist, das Geistige in sinnvoller Weise zu offenbaren. Der menschliche Ausdruck in Gesicht, Auge, Geberde ist ein Abdruck des dem Körper inwohnenden Geistes. Zwar trägt die menschliche Gestalt so Manches von dem animalischen Typus an sich, es giebt Todtes, Häßliches an ihr; da ist es dann gerade Aufgabe der Kunst, den Unterschied des bloß Natürlichen und des Geistigen auszulöschen. Und zwar gilt dies nicht bloß für den Ausdruck menschlicher Gestalt in der Skulptur, sondern auch für den Ausdruck menschlicher Empfindungen, Triebe, Begebenheiten und Handlungen. Alles dieses tritt in der klassischen Kunstform geistig charakterisirt und zwar so auf, daß die Seite des Innern mit dem Aeußern in adäquate Identität gebracht ist. Die Heimath der klassi-

schen Kunstform haben wir bei den Griechen zu suchen. „Die griechische Weltanschauung ist die Mitte, in welcher die Schönheit ihr wahres Leben beginnt und ihr heiteres Reich aufschlägt; die Mitte freier Lebendigkeit, die nicht nur unmittelbar und natürlich da ist, sondern aus der geistigen Anschauung erzeugt, durch die Kunst verklärt wird — die Mitte einer Bildung der Reflexion und zugleich einer Reflexionslosigkeit, welche das Individuum weder isolirt, noch aber auch dessen Schmerz, Unglück zur positiven Einheit und Versöhnung zurückzubringen vermag — eine Mitte, die jedoch, wie das Leben überhaupt, zugleich nur ein Durchgangspunkt ist, wenn sie auch auf diesem Durchgangspunkte den Gipfel der Schönheit ersteigt und in der Form ihrer plastischen Individualität so geistig konkret und reich ist, daß alle Töne in sie hineinspielen, und auch das für ihren Standpunkt Vergangene, wenn auch nicht mehr als Absolutes und Unbedingtes, doch noch als eine Nebenseite und als Hintergrund vorkommt. — In diesem Sinne hat das griechische Volk auch in den Göttern seinen Geist zum sinnlichen, anschauenden, vorstellenden Bewußtsein gebracht, und ihnen durch die Kunst ein Dasein gegeben, welches dem wahren Inhalte vollkommen gemäß ist.“ *)

Bei der Bestimmung der symbolischen Kunstform sprachen wir von der Maaßlosigkeit der Gestalten und der ausschweifenden Einbildungskraft, welche umherirrt und nach Klarheit des Inhalts höchstens ringt. Die klassische Kunst findet ihren Inhalt bereits fertig vor, den der Künstler aufnimmt und frei aus sich reproducirt. So nahm Phidias seinen Zeus aus dem Homer, und die Tragiker behandelten Begebnisse, die als Sage und Ueberlieferung im Munde des Volks bekannt waren. Der symbolische Künstler strebt in seinem Kunstwerke die Bedeutung in die Gestalt oder umgekehrt, diese in jene hineinzubilden, während der klassische Künstler die Bedeutung zur Gestalt umbildet. In sofern könnte man die Thätigkeit des klassischen Künstlers auch ein Nachbilden nennen **).

c) Die klassische Kunstform weist ihrem Wesen nach auf eine andere Kunstform, die romantische hin ***). Die klassische Kunst

---

*) Hegel's Aesthetik.

**) Man giebt gewöhnlich in allgemeinerem Sinne jedem vollendeten Kunstwerk den Namen eines klassischen, ohne dabei an die hier gemachten Unterschiede zu denken. Von dieser unbestimmtern Bedeutung des Wortes „klassisch“ kann erst später die Rede sein.

***) Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung, oder das schöne Unendliche, so wie es ein erhabenes ist. Es ist noch ähnlicher als ein Gleichniß, wenn man das Romantische das wogende Aussummen einer Saite oder Glocke nennt, in welchem die Tonwoge wie in immer fernern Weiten verschwimmt und endlich sich verliert in uns selber

nämlich stellt uns die freie Individualität in ungetrübter Harmonie, in einem ihr selbst entsprechenden Dasein vor die Seele, und zwar sind Ruhe, Heiterkeit und Seligkeit, die selbst im Unglück und Schmerz nicht aus sich herausgerathen, das eigentliche Element der klassischen Darstellungen. Wie schon oben bemerkt wurde, erhält das Göttliche in der klassischen oder griechischen Kunst einen Ausdruck, der zwar dem wahren Begriff der griechischen Gottheit gemäß ist, die griechische Religion ist die Religion der Kunst selbst; allein bis zum Absoluten dringt die klassische Kunstform nicht hindurch; ebenso wenig kennt sie den Gegensatz, welcher zwischen dem absolut Göttlichen und dem einzelnen Subjecte obwaltet; sie kennt nicht die Sünde und das Böse, nicht die Zerrissenheit und Haltlosigkeit und den ganzen Kreis der Entzweiungen, welcher jenen Gegensatz in sich schließt. In der symbolischen Kunst war von einem solchen Gegensatze nicht die Rede, Gestalt und Bedeutung standen da in freundlichem Verhältnisse zu einander, und fand beim Uebergange zur klassischen Kunstform eine Trennung beider Seiten statt, so hatte hier überhaupt keine enge Verschmelzung stattgefunden, das Hauptelement des Symbolischen war (wie im Räthsel, in der Fabel, noch mehr im Lehrgedicht) verloren gegangen. Noch weniger zeigte sich ein solcher Gegensatz in der klassischen Kunstform selbst; denn hier haben sich Gestalt und Bedeutung, die geistige innere Individualität und deren Leiblichkeit förmlich in einander gebildet. Trennen sich diese beiden Seiten, wie es in der romantischen Kunst der Fall ist, so kann es nur so geschehen, daß sie in eine offenbare Feindschaft zu einander gerathen. In der romantischen Kunst nun weiß der Geist, daß seine Wahrheit nicht darin besteht, sich in die Leiblichkeit zu versenken; er wird sich seiner Wahrheit nur dadurch bewußt, daß das Aeußere, die klassische Schönheit, ihm etwas Untergeordnetes ist; er weiß, daß es noch etwas Höheres giebt, als die schöne Erscheinung des Geistes in seiner unmittelbaren, sinnlichen Gestalt. Dieses Höhere ist Gott, nicht als ein aus der Phantasie erzeugtes Ideal, sondern als Gott der Wahrheit. Er erscheint daher in

---

und, obwohl außen schon still, noch immer lautet. Ebenso ist der Mondschein zugleich romantisches Bild und Beispiel. Den scharf umgrenzenden Griechen lag das Zweifellicht des Romantischen so fern und fremd, daß sogar Platon, so sehr Dichter und so nahe der christlichen Erhebung, den wahrhaft romantisch-unendlichen Stoff, das Verhältniß unserer dürftigen Endlichkeit zum Glanzsaale und Sternenhimmel der Unendlichkeit, bloß durch die eng und eckig abgeschnittene Allegorie einer Höhle ausspricht, aus welcher wir Angeketteten die Schattenreihe der wahren Wesen, die hinter uns ziehen, vorüber gehen sehen." Jean Paul.

der menschlichen Gestalt, nicht als Mensch mit menschlichem Charakter und menschlicher Leidenschaft, sondern als der Gott, in dessen Leben und Leiden, Geburt, Sterben und Auferstehung dem endlichen Bewußtsein offenbar wird, was das Ewige und Unendliche seiner Wahrheit nach ist. Diesen Inhalt stellt die romantische Kunst in der Geschichte Christi, seiner Mutter, Jünger und aller derer dar, in welchen der heilige Geist wirksam ist*). Damit erhält nun zugleich der Mensch die Aufgabe, sich zu Gott zu erheben, die Nichtigkeit von sich loszulösen und dadurch das zu werden, was Gott in seiner Erscheinung als Mensch, geworden ist. So findet denn auch der Schmerz, Leiden und Tod des Menschen in der romantischen Kunst seine eigentliche Stelle, und zwar ist der Tod hier nur ein Ersterben der natürlichen Seele, eine Befreiung des Geistes von seiner Endlichkeit **). Wenn der Mensch, dem Principe der romantischen Kunst gemäß, es sich nun auch mit dem Weltlichen zu thun macht, so wird der Umfang der Interessen, Zwecke und Empfindungen um so unberechenbarer, je tiefer der Geist in die Zerrissenheiten und Collisionen der Leidenschaft eindringt. Der ganze Inhalt concentrirt sich dann auf die Innerlichkeit des Geistes, auf die Empfindung und das Gemüth, welche nach der Einigung mit der Wahrheit streben. Das Innere ist nun gleichgültig gegen die Gestaltung der äußern Welt, da diese kein befriedigendes Dasein giebt.

---

*) „Ursprung und Charakter der ganzen neuern Poesie lässet sich so leicht aus dem Christenthume ableiten, daß man die romantische eben so gut die christliche nennen könnte." Jean Paul. Auch Goethe faßt das Wesen der romantischen Kunst in dieser Weise. „Bei uns Deutschen war die Wendung ins Romantische aus einer, erst den Alten, dann den Franzosen abgewonnenen Bildung, durch christlich religiöse Gesinnungen eingeleitet, durch trübe, nordische Heldensagen begünstigt und bestärkt; worauf sich denn diese Denkweise festsetzen und verbreiten konnte, so daß jetzt kaum ein Dichter, Maler, Bildhauer übrig geblieben, der sich nicht religiösen Gefühlen hingäbe und analogen Gegenständen widmete." Goethe: italienische Literatur XXXIII. Band.

**) „Das Christenthum vertilgte, wie ein jüngster Tag, die ganze Sinnenwelt mit allen ihren Reizen, sie drückte sie zu einem Grabeshügel, zu einer Himmels-Staffel zusammen und setzte eine neue Geisterwelt an die Stelle. Die Dämonologie wurde die eigentliche Mythologie der Körperwelt, und Teufel als Verführer zogen in Menschen und Götterstatüen; alle Erdengegenwart war zur Himmelszukunft verflüchtigt. Was blieb nun dem poetischen Geiste nach dem Einsturze dieser Welt noch übrig? — Die, worin sie einstürzte, die innere. Der Geist flieg in sich und seine Nacht und sah Geister. Da aber die Endlichkeit nur an Körpern haftet, und da in Geistern Alles unendlich ist oder ungeendigt: so blühte in der Poesie das Reich des Unendlichen über der Brandstätte der Endlichkeit auf. Engel, Teufel, Heilige, Selige und der Unendliche hatten keine Körperformen und Götterleiber; dafür öffnete das Ungeheure und Unermeßliche seine Tiefe: statt der griechischen heitern Freude erschien entweder unendliche Sehnsucht oder die unaussprechliche Seligkeit — die schrankenlose Verdammniß — die Geisterfurcht, welche vor sich selber schaudert — die schwärmerische beschauliche Liebe — die grenzenlose Mönchs-Entsagung — die platonische und neuplatonische Philosophie." Jean Paul.

Auf diese Weise hätten wir nun den Stoff der Kunst in seiner Mannigfaltigkeit und nach den Formen, in welchen er behandelt wird, besprochen und die verschiedenen Beziehungen wenigstens angedeutet. Es bleibt nun noch die Frage übrig, in welche von den genannten Kunstformen sich der moderne Künstler hineinzuarbeiten habe. Er kann sich den symbolischen und den antiken Künstlern zugesellen. Darauf ist aber zu sagen, daß kein Homeride ein Homer und daß kein antiker Stoff so behandelt werden wird, wie er bereits behandelt worden ist, das Kunstwerk müßte denn in ganz neuer Gestalt auftreten sollen, wie Goethe's Iphigenia im Gegensatz zu antiken Schöpfungen ein durchaus eigenthümliches Werk ist. Gegenwärtig ist nun die Kunst in Verfall und man sieht den modernen Künstlern, insonderheit den Dichtern und Musikern, an, wie sie sich entweder mit der bloßen Nachbildung des äußerlich Objectiven in der Zufälligkeit seiner Gestalt beschäftigen oder sich in einem ganz zufälligen Humor ergehen. Für die erstere Ansicht liefert die Masse neuerer dramatischer Produkte, für die andere das junge Deutschland hinlängliche Belege. In welcher Weise das weiter gehen wird, und ob das Umherirren moderner Dichtung überhaupt zu etwas in sich Festem und Selbstständigem je gelangen kann, dies sind Fragen, deren Beantwortung wir einer spätern Zeit überlassen müssen.

d) Die so eben angegebenen Unterschiede stellen sich heraus, sobald man die Kunst im Allgemeinen und zwar nach der historischen Gestaltungsweise des Kunstideals auffaßt. Zugleich ersehen wir aus denselben, daß eine der wichtigsten und das Wesen der Kunst bezeichnenden Bestimmungen die Particularisation ist, wozu eigentlich auch das Individualisiren der Kunst gehört. So gestalten sich aus dem Princip der Kunst bestimmte Kunstarten oder die einzelnen Künste, wenn man nämlich die den Sinnen entsprechende Materialität, in welcher sich das Kunstwerk objectivirt, im Auge hat. Wir haben über die sinnliche Seite der Kunst schon oben gesprochen und bemerkt, daß das Gefühl, der Geruch und der Geschmack keine Organe für die Auffassung von Kunstwerken sein können. Der Grund hiervon liegt darin, daß ein Kunstgegenstand in seiner für sich selbstständigen Objectivität angeschaut werden soll, was sich von den Gegenständen dieser Sinne nicht sagen läßt. Denn Gefühl, Geruch und Geschmack zerstören entweder den Gegenstand ihres Genusses oder enthalten wenigstens in sich die Unmöglichkeit, ihren Gegenstand als einen vom Geist beseelten erscheinen zu lassen. Daß es sich mit dem Gesicht und dem

Gehör ganz anders verhalte, bemerken wir nicht besonders, fordern weisen nur auf die nach diesen beiden Sinnen zu machende Eintheilung der Künste hin. Aus der Verwirklichung des Kunstideals zu objectiver Gestalt, Farbe und Ton entstehen die bildenden Künste (Architectur, Skulptur, Malerei), die Musik als tönende und die Poesie als redende Kunst. Diese fünf Künste bilden das in sich selbst bestimmte und gegliederte System der wirklichen Kunst; denn Gartenbaukunst, Tanz u. a. sind eben so wenig an und für sich selbstständige Künste, als sie selbst in ihrer Zwitterart den Inhalt eines Ideals darzustellen vermögen.

Die bezeichnete Particularisation, wie sie sich in den besondern Künsten ausspricht, ist aber nicht die einzige, zu welcher die Kunst fortgeht. Dahin gehört auch die mannigfaltige Unterschiedenheit rücksichtlich der Zeitepochen, in welchen die Künste mehr oder weniger blühen; dahin gehört ganz besonders das Nationale der Kunst. In der morgenländischen Architectur und Poesie gestaltet das Ideal sich ganz anders als in der griechischen, so wie die deutsche Poesie einen von der französischen durchaus verschiedenen Charakter hat. Je mehr es nun dem Künstler gelingt, durch diese Mannigfaltigkeit der Volksunterschiede und den Entwickelungsgang im Verlauf der Zeiten das allgemein Menschliche und deshalb auch andern Nationen Verständliche und Genießbare sich hindurch ziehen zu lassen, desto vollendeter wird sein Kunstwerk dastehen.

Auf das Wesen aller schönen Künste speciell einzugehen, ist hier nicht unsere Aufgabe; wir haben es nur mit der Poesie zu thun, deren Inhalt für uns Gegenstand systematischer Entwickelung sein wird. Dabei berücksichtigen wir natürlich auch das nationale Element derselben.

I. Begriff der Poesie.

A. Allgemeine Bestimmungen.

a) Die Poesie im Gegensatz zu den andern Künsten.

Das Princip der Poesie läßt sich als das der reinen Geistigkeit bezeichnen. Denn sie hat es nicht, wie die Skulptur und Malerei mit der Materie als solcher zu thun, sie stellt die Gebilde der Phantasie nicht für die äußere Anschauung sichtbar und leiblich hin, sondern sie faßt das Geistige lediglich in die Form der Innerlichkeit, indem sie sowohl das subjectiv Innere aus dem Menschen herausbringt als auch

das äußere Dasein in allen möglichen Zügen auseinanderlegt. In der Poesie gestaltet sich die innere Vorstellung, Anschauung und Empfindung zu einer objectiven Welt, in ihr vernimmt sich das Innere des Menschen als Inneres, was freilich auch in der Musik der Fall ist. Wenn diese jedoch in der Melodie oder Harmonie das Innere der Seele zur Empfindung bringt, so ist hier die empfindende Seele aufs innigste mit den Tönen verwebt und daher nicht im Stande, alle möglichen geistigen Vorstellungen und Anschauungen in sich aufzunehmen, so wie die dichterischen Phantasiegebilde vollständig zu verwirklichen. Die Poesie giebt sich durch Worte kund, welche bloß als äußere Zeichen der Mittheilung gebraucht werden, wenngleich ihnen das Element des Klanges nicht fehlt. Deshalb geht der poetische Werth eines Dichtwerks als solcher nicht verloren, wenn dasselbe nur gelesen und nicht gesprochen wird. Der Malerei und Skulptur gegenüber vermag die Poesie zwar auch auf mannigfaltige Weise ihren Gegenstand zur Anschauung zu bringen, sie läßt aber denselben in allen seinen einzelnen Theilen nicht zugleich in die Vorstellung treten, sondern giebt das Mannigfaltige erst in einer Reihenfolge. So scheint in Betreff der Anschaulichkeit die Malerei vor der Poesie einen Vorzug zu haben. Dabei ist aber zu bedenken, daß der Eindruck eines Gemäldes wohl die Form der Totalität hat, daß diese aber, wenn das Gemälde verstanden werden soll, in ihre besondern Theile zerlegt werden muß, während in der Poesie die einzelnen Züge der Darstellung zwar auf einander folgen, sehr bald aber von dem Geiste zu einem Bilde zusammengezogen werden. Dies, daß sich in der Poesie geistige Formen an die Stelle des sinnlichen Materials, der Farbe, des Marmors und des Tones, setzen, eröffnet ihr denn auch für ihr Schaffen ein viel weiteres Feld. Alle geistigen und natürlichen Dinge, Begebenheit, Geschichte und Thaten lassen sich zum Gegenstande poetischer Darstellung machen. Was aber die Gestaltung dieses Inhalts zu einem poetischen anlangt, so darf derselbe weder in den Verhältnissen des verständigen oder speculativen Denkens, noch in der Form wortloser Empfindungen oder bloß äußerlich sinnlicher Deutlichkeit und Genauigkeit aufgefaßt sein. „Die poetische Phantasie hat in dieser Hinsicht einmal die Mitte zu halten zwischen der abstracten Allgemeinheit des Denkens und der sinnlich konkreten Leiblichkeit, das andere Mal muß sie überhaupt den Forderungen Genüge thun, welche für jedes Kunstgebilde gelten, d. h. sie muß in ihrem Inhalte Zweck für sich selbst sein, und Alles, was sie ergreifen mag, in rein theoretischem Interesse als eine in sich selbst-

ständige, in sich geschlossene Welt ausbilden. Denn nur in diesem Fall ist, wie die Kunst es verlangt, der Inhalt durch die Art seiner Darstellung ein organisches Ganzes, das in seinen Theilen den Anschein eines engen Zusammenhangs und Zusammenhalts giebt und der Welt relativer Abhängigkeiten gegenüber, frei für sich und nur um seiner selbst willen dasteht" *).

Da die Poesie, im Gegensatze zu den andern Künsten, sich gewissermaaßen von der Wichtigkeit des äußern Materials lossagt, da ihr eigentliches Material die Phantasie ist, indem sie jeden Gegenstand, soweit er der Phantasie zugänglich ist, in jeder Form gestalten kann, so darf sie einerseits auf den Namen der allgemeinen Kunst Anspruch machen; andererseits liegt aber auch darin, daß sie den, allen Künsten eigenen Boden zu verlassen beginnt, der Keim zu ihrer Auflösung. Hören wir darüber die geistreichen Gedanken Hegel's: „Wir können innerhalb des Systems der Künste die Dichtkunst der Architektur direct entgegenstellen. Die Baukunst nämlich vermag das objective Material noch dem geistigen Gehalt nicht so zu unterwerfen, daß sie dasselbe zur adäquaten Form des Geistes zu formiren im Stande wäre; die Poesie umgekehrt geht in der negativen Behandlung ihres sinnlichen Elements so weit, daß sie das Entgegengesetzte der schweren räumlichen Materie, den Ton, statt ihn, wie es die Baukunst mit ihrem Material thut, zu einem andeutenden Symbol zu gestalten, vielmehr zu einem bedeutungslosen Zeichen herabbringt. Dadurch löst sie aber die Verschmelzung der geistigen Innerlichkeit und des äußern Daseins in einem Grade auf, welcher dem ursprünglichen Begriffe der Kunst nicht mehr zu entsprechen anfängt, so daß nun die Poesie Gefahr läuft, sich überhaupt aus der Region des Sinnlichen ganz in das Geistige hinein zu verlieren. Die schöne Mitte zwischen diesen Extremen der Baukunst und Poesie halten die Skulptur, Malerei und Musik, indem jede dieser Künste den geistigen Gehalt noch ganz in ein natürliches Element hineinarbeitet und gleichmäßig den Sinnen wie dem Geiste erfaßbar macht."

b) Die Poesie im Gegensatz zur Prosa.

Die Definition eines Begriffs aus sich selbst unterliegt immer gewissen Schwierigkeiten. Deshalb nimmt man häufig Anstand, das Poetische als solches zu erklären, besonders wenn die Erklärung alles

*) Hegel's Aesthetik.

dasjenige treffen soll, was man so gemeinhin mit dem Namen eines Gedichts bezeichnet. Für uns hat nun die Definition des Poetischen in sofern keine unbedingte Schwierigkeit, als wir das Gebiet der Kunst schon einer Betrachtung unterworfen haben, und das über das Kunstideal Gesagte sich auf die Bestimmung des Poetischen auch anwenden läßt (denn die Poesie ist wesentlich Kunst). Was nun ferner den Begriff des Poetischen vervollständigen wird, ist der directe Gegensatz desselben innerhalb des sprachlichen Ausdrucks, der Begriff der Prosa. Denn den oben angegebenen Inhalt der Poesie faßt auch das prosaische Bewußtsein auf und weist in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen eben so wie die Poesie die allgemeinen Gesetze und Bedingungen derselben nach. Es kommt daher darauf an, diese prosaische Auffassung von der poetischen zu unterscheiden *).

Die poetische Auffassung und Darstellung von Verhältnissen, Individuen, Handlungen uad Empfindungen ist als eine dem menschlichen Geiste ursprünglich inwohnende anzusehen. Als der Mensch begann, seinen Gedanken einen Ausdruck zu geben, sprach er in poetischer Form; seine Vorstellungen bezogen sich auf das Allgemeine, noch nicht Individualisirte und in das Verhältniß etwa von Gesetz und Erscheinung, Zweck und Mittel Auseinandergezogene. Wir brauchen nur die kindliche Auffassung eines Gegenstandes zu betrachten, und wir werden finden, daß die Aeußerungen des Kindes zu keinem verständig geordneten Vorstellen und Erkennen sich gestalten. Dies aber ist es, was der kindlichen Vorstellung einen so eigenen poetischen Reiz giebt. Diese ursprüngliche Form der Poesie ist durchaus einfach, und in ihr bewegt sich die Vorstellung und Anschauung mit großer Leichtigkeit; denn ihr steht noch keine Prosa als ein selbstständiges Feld des Ausdrucks, den sie überwinden muß, gegenüber. Anders verhält es sich dagegen mit der dichterischen Auffassung, welche sich inmitten eines vollständig fertigen prosaischen Lebenszustandes und Ausdrucks entwickelt. Während jene Poesie absichtslos schafft, muß sich diese von dem Gebiete der Prosa loslösen, um auf den freien Boden der Kunst zu treten **).

---

*) Jean Paul verwahrt sich vor einer Definition der Poesie, indem er meint, es könne sich eigentlich nichts real definiren lassen als eine Definition selber und Gleichnisse oft mehr aussagen, als Worterklärungen. Das darf indeß nicht abhalten, auf das Wesen der Poesie näher einzugehen und den Begriff derselben genetisch zu entwickeln.

**) Schiller (in seiner Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung) geht von demselben Gesichtspunkte aus, wenn er sagt, daß der Mensch, sobald er aus dem ersten Zustande ursprünglicher Natur heraus in den Stand der Kultur trete, die Uebereinstimmung zwischen seinem Empfinden und Denken, zwischen den Sinnen und der Vernunft aufhebe. „Wendet man den Begriff der Poesie, der kein anderer ist, als der Menschheit ihren

In dem prosaischen Bewußtsein erscheint nun die Wirklichkeit vor Allem nach dem verständigen Zusammenhange von Ursache und Wirkung, Zweck und Mittel, oder auch so, daß auf die Gründe und Zwecke der Dinge überhaupt gar nicht eingegangen wird. Die echte und gediegene Anschauung findet da aber keine Befriedigung, wo aus dem Angeschauten nichts in sich selbst Bedeutungsreiches als die eigentliche Seele hindurchscheint. Sie sucht daher nach einem Mittel, die Mängel des bloß verständigen Vorstellens der Dinge zu heben. Ein solches Mittel — wenn man sich so ausdrücken darf — findet der tiefere Sinn einerseits in der philosphischen, andererseits in der poetischen Auffassung der Dinge. Beide, die Philosophie und die Poesie kommen in der That darin überein, daß sie das, was für die endliche Betrachtung als ein von Anderen Getrenntes oder Besonderes erscheint, zur freien Totalität verknüpfen. Nun unterscheiden sie sich auch wieder. Das speculative Denken erfaßt das Besondere in seinem wirklichen Dasein und erhebt es zum Allgemeinen, zum Begriff, es hat nur den Gedanken zu seinem Resultat; die Poesie thut dasselbe, aber in der geistig vorgestellten Form realer Erscheinung, sie verleiblicht gleichsam das speculative Denken. Daraus ergiebt sich nun für die Poesie die Aufgabe „sich nicht nur dem Festhalten der gewöhnlichen Anschauung im Gleichgültigen und Zufälligen zu entreißen und die Betrachtung des verständigen Zusammenhanges der Dinge zur Vernünftigkeit zu erheben, oder das speculative Denken zur Phantasie gleichsam im Geiste selber wieder zu verleiblichen, sondern ebenso auch in dieser mehrfachen Rücksicht die gewohnte Ausdrucksweise des prosaischen Bewußtseins zur poetischen umzuwandeln, und bei aller Absichtlichkeit, welche solch ein Gegensatz nothwendig hervorruft, dennoch den Schein der Absichtslosigkeit und ursprünglichen Freiheit, deren die Kunst bedarf, vollständig zu bewahren" *).

---

möglichst vollständigen Ausdruck zu geben, auf diese beiden Zustände an, so ergiebt sich, daß dort in dem Zustande natürlicher Einfalt, wo der Mensch noch, mit allen seinen Kräften zugleich als harmonische Einheit wirkt, wo mithin das Ganze seiner Natur sich in der Wirklichkeit vollständig ausdrückt, die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen — daß hingegen hier in dem Zustande der Kultur, wo jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur bloß eine Idee ist, die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal, oder was auf Eins hinausläuft, die Darstellung des Ideals den Dichter machen muß."

*) Hegels Aesthetik.

B. Besondere Bestimmungen.

a) Die prosaische Erzählung und die prosaische Rede.

Wie alles Sprechen immer eine Beziehung des Subjects zu einem Objecte ist und wie in dieser Beziehung bald die eine, bald die andere Seite mehr hervortritt, so unterscheidet man im Allgemeinen subjective und objective Rede. In der erstern hat der Sprechende seine Innerlichkeit in das Object hineinzutragen, während er in der andern den Inhalt des Objects aus demselben herausholt. Wenden wir dies auf die vorhin gegebenen allgemeinen Bestimmungen des Poetischen und Prosaischen an, so werden wir in der Poesie wie in der Prosa subjective und objective Darstellungsarten finden. Zu der letztern gehört in der Poesie z. B. das Epos, in der Prosa eine erzählte Geschichte; zu der erstern in der Prosa vor allem die Rede, in der Poesie das Lied, die Ode u. s. w. Betrachtet man den besondern subjectiven und objectiven Darstellungsformen der Prosa gegenüber das Wesen der Poesie, so stellt sich dasselbe noch bestimmter heraus.

Der Geschichtserzähler darf den Gegenstand seiner Erzählung nicht umdeuten oder in irgend einer Weise ausschmücken; er muß erzählen, was als geschehen vorliegt und wie es vorliegt. Dies gilt namentlich von den Darstellungen der Welt- und Menschengeschichte. Die geschichtliche Leitung der Völker und Staaten ruht zwar in der Hand Gottes und ist insofern einem allgemeinen, großen, göttlichen Plane zuzuweisen; für den Menschen aber, der mitten in der Geschichte lebt und sie selbst gestalten hilft, schwindet dieser allgemeine Hintergrund; er tritt überall mit seinen Gesetzen und prosaisch bestimmten Einrichtungen hervor, und finden wir auch ein Individuum, das in großartig poetischer Weise Hand ans Werk legt, so macht sich doch auch von Zeit zu Zeit die Subjectivität seines Characters in eigenthümlichen Leidenschaften und Absichten geltend, die das Wunder der Poesie zerstören. Die Verwirklichung einer Idee durch die Geschichte bedarf einer Masse von Veranstaltungen und Zurüstungen, die mit Verstand, Klugheit und prosaischer Uebersicht zweckmäßig zugerichtet sein wollen. Auf alles dieses muß der Geschichtserzähler Rücksicht nehmen, und selbst wenn er dem Geschehenen nachforscht und die absoluten Gründe für das Geschehene in dem göttlichen Wesen aufzufinden strebt, so darf er in seiner Erzählung dennoch nicht, wie es der Poesie zukommt, über den historisch gegebenen Stoff frei gebieten. Was hier auf die Darstellung

weltgeschichtlicher Begebenheiten oder Individuen seine Anwendung findet, gilt noch in weit ausgedehnterem Maaße von der Erzählung und Darstellung solcher Dinge, welche die wahre Prosa des Lebens aufzuweisen hat.

Sehen wir nun weiter auf die Gestaltung eines Inhalts durch die Rede, so will der Redner seinen Zuhörer zu irgend einer Ueberzeugung bewegen und richtet sich deshalb an das verständige Denken, an die Empfindung und Anschauung desselben, um so möglichst alle Formen des Geistes zu erschüttern. Darnach nimmt nun die Rede allerdings den Character eines Kunstwerks an. Betrachten wir das Wesen der Rede aber etwas genauer, so ist nicht zu verkennen, daß dieselbe durchaus unter dem Gesetze practischer Zweckmäßigkeit steht. Die sogenannte künstlerische Darstellung und Vollendung, die Form und Ausbildung der Rede soll dazu dienen, ein ganz und gar außerhalb der Kunst liegendes Interesse durchzuführen. Der Zuhörer wird von dem Inhalt der Rede nicht wie von einem Kunstwerke, in seinem ganzen Sein und Wesen ergriffen, sondern nur partikulär, nach einer bestimmten Seite hin, insofern nämlich der Redner belehren, erbauen, Rechtsangelegenheiten entscheiden u. s. w. will. Auch muß er sich sogar nach dem Orte, an welchem, nach der Bildung der Zuhörer, zu welchen er spricht, richten, um darnach des von ihm erstrebten Erfolges gewiß zu sein *). Demnach ist auch die Form der Rede als Darstellung nicht einmal Selbstzweck, sondern nur Mittel zu einem bestimmten Zwecke. Im Gedichte stellt sich gerade dieser Punkt ganz anders heraus. Denn die dichterische Thätigkeit ist nicht ein Mittel für ein außerhalb ihrer fallendes Resultat, sondern ein Zweck, dessen Ausführung mit ihm selbst zusammenfällt, d. h. das Kunstwerk ist das Hervorbringen und der Genuß des Schönen selbst.

b) Nähere Beziehungen der prosaischen Erzählung zur Poesie.

Aus dem, was wir oben S. 3. u. ff. über den Gegenstand eines Kunstwerks bemerkt haben, dürfen wir folgern, daß auch jedes sprachliche Product in Prosa poetische Momente enthält, die der Dichter für sein Kunstwerk benutzen kann. Es kommt dabei nur auf eine Umwandlung des prosaisch Gegebenen an. Bearbeitet der Dichter z. B. ein

---

*) „Die Redekunst ist angewiesen auf alle Vortheile der Poesie, auf alle ihre Rechte; sie bemächtigt sich derselben und mißbraucht sie, um gewisse, äußerliche, sittliche oder unsittliche, augenblickliche Vortheile im Leben zu erreichen." Goethe's Wanderjahre 2tes Buch.

historisches Ereigniß oder eine hervorragende historische Individualität, so muß er die zufälligen und gleichgültigen Beiwerke dem Ganzen abzustreifen suchen und an deren Stelle das an und für sich Vernünftige setzen, wodurch sein Werk ein der Idee gemäßes Dasein erhält. Dabei hat er dann ganz besonders auf bestimmte Abgrenzung und ideale Gestaltung eines festen Mittelpunktes zu sehen, der sich zu einer gerundeten Totalität entfaltet und die einzelnen Theile des Ganzen fest zusammenhält. Ein solcher Mittelpunkt ist häufig durch die Geschichte selbst nicht gegeben und muß von dem Dichter erfunden werden. Dann ist dieser Mittelpunkt oder Grundgedanke meist eine menschliche Collision, zu welcher die historischen Facta, Charactere, Locale u. s. f. als Einkleidung dienen. In diesem Falle hat der Dichter vorzugsweise darauf zu sehen, daß die in die Darstellung aufgenommenen historischen Data (Charactere, Situationen, Begebnisse, Local) so umgeändert oder gefaßt werden, daß zwischen dem in unserer Vorstellung Bekannten und dem durch die Poesie Hervorgebrachten kein Widerspruch entsteht — eine Aufgabe, die nicht zu den leichtesten gehört.

Tritt die Poesie zu den subjectiven, d. i. zu den rednerischen Formen der prosaischen Darstellung in nähere Beziehung, so darf sie auch hier mit ihrem Princip nicht in Widerspruch treten. Der Dichter muß also jeden außerhalb des Kunstwerks liegenden Zweck fern halten. Als ein solcher Zweck erscheint z. B. die Erbauung in der religiösen Poesie. In wie unzählige Kirchenlieder werden gewisse Vorstellungen nur der Erbaulichkeit wegen aufgenommen, wodurch natürlich eine der poetischen Schönheit entgegengesetzte Wirkung entsteht! Dasselbe gilt für das Lehren, moralische Bessern, politische Aufregen oder bloß oberflächliche Zeitvertreiben und Vergnügen. Was das Letztere anlangt, so ist man namentlich sehr geneigt in sogenannten Gelegenheitsgedichten, die es mit der Erhebung und Ausschmückung eines bestimmten Gegenstandes zu thun haben, diesen als das Hauptsächliche und die Poesie als das Gelegentliche und Beiherlaufende zu betrachten. Das ist dem Zwecke und Wesen der Poesie durchaus zuwider. Der Dichter muß den gelegentlich gegebenen Stoff in sich hineinziehen und mit der Freiheit der Phantasie umbilden und gestalten. Nur so wird das poetische Kunstwerk „ein in sich unendlicher Organismus; gehaltreich und seinen Inhalt in entsprechender Erscheinung entfaltend; einheitsvoll, doch nicht in Form der Zweckmäßigkeit, sondern im Einzelnen von derselben lebendigen Selbstständigkeit, in welcher sich das Ganze ohne scheinbare Absicht zu vollendeter Rundung in sich zusammenschließt; mit dem

Stoffe der Wirklichkeit erfüllt, doch weder zu diesem Inhalte und dessen Dasein, noch zu irgend einem Lebensgebiete im Verhältniß der Abhängigkeit, sondern frei aus sich schaffend, um den Begriff der Dinge zu seiner echten Erscheinung herauszugestalten und das äußerlich Existirende mit seinem innersten Wesen in versöhnenden Einklang zu bringen *)."

II. Das Gedicht als Ganzes mit besonderer Rücksicht auf die deutsche Poesie.

A. Das Gedicht nach seiner innern und äußern Entfaltung.

1. Die poetische Vorstellung und deren Ausdruck.

Der Weg, welchen wir in unserer bisherigen Darstellung gegangen sind, hatte zu seinem Anfangspunkte den Begriff der Kunst, der sich zu den besondern Kunstformen und Kunstarten entfaltete. Von diesen wurde die Poesie Gegenstand unserer speciellen Betrachtung, und zwar sprachen wir bisher nur von dem Wesen des Poetischen. Jetzt haben wir das poetische Kunstwerk oder das Gedicht für sich zu betrachten, wobei wir in der Weise verfahren wollen, daß wir das Gedicht, zunächst auch nur in seiner allgemeinen Gestaltung, vor unsern Augen entstehen lassen.

Die Kraft des dichterischen Bildens giebt sich zunächst dadurch kund, daß der Dichtende sich einen Inhalt innerlich gestaltet. Mit diesem Gestalten, das freilich nur ein innerliches ist und nicht in die äußerliche Objectivität der übrigen Künste übergeht, ist das wesentlichste Moment der poetischen Vorstellung bezeichnet. Das Gestalten hat nämlich eine Gestalt d. i. ein Bild zur Folge. Darnach bezeichnen wir das dichterische Vorstellen im Allgemeinen als bildlich. Wie schon oben gesagt wurde, hat es der Künstler nicht mit der Abstraction, sondern mit der realen Wirklichkeit zu thun. So kommt es, daß der Dichter dem Verstehen noch eine Anschauung von dem verstandenen Objecte hinzufügt oder das abstracte Verstehen entfernt und an dessen Stelle die reale Bestimmtheit setzt. „Des Lenzes Blumenkleid, des Sommers Aehrenmeer" sind real bestimmtere Ausdrücke als der Früh-

*) Hegel's Aesthetik.

ling, der Sommer. Forschen wir dem Grunde nach, weshalb der Dichter seine Vorstellung wohl in ein Bild kleidet, so läßt sich wohl die Erklärung darin finden, daß das Bild gewissermaaßen als sinnliche Seite der dichterischen Vorstellung auftritt, deren das Gedicht eben so wenig, wie ein anderes Kunstwerk entbehren darf, die vielmehr das eigentliche Element ist, in dem sich das Kunstwerk bewegt*). Daraus erklärt sich denn auch das Interesse der poetischen Vorstellung, beim Aeußern und Bildlichen zu verweilen und ein Gewicht darauf zu legen. Sie läßt es nicht dabei bewenden, einen einzelnen Gegenstand durch ein bildliches Epitheton zu lebendigerer Anschauung zu bringen, sondern sie geht aus einem Bilde in ein anderes über, so daß dieselben sich gegenseitig ergänzen und erklären. In der romantischen Poesie, welcher das Aeußere, wie wir gesehen haben, ja nur als Beiwesen und nicht als die adäquate Wirklichkeit gilt, bewegt sich das Vorstellen meist in Bildern; ihr ist es nicht darum zu thun, sich die Sache bestimmt und anschaulich vorzustellen, der Ausdruck in Bildern wird in ihr sich selbst Zweck **).

Bei der Bildlichkeit der poetischen Vorstellung ist jedoch vor einem Mißverständniß zu warnen. Man darf sich die Sache nämlich nicht so denken, als ob jede dichterische Wortverbindung ein Gleichniß oder eine Metapher, jedes Gedicht eine Allegorie sein müsse; vielmehr ist das Individualisiren und Specialisiren im Einzelnen wie im Ganzen schon als ein Bildlichmachen anzusehen. Sobald sich der Gedanke mit seinem Ausdruck irgendwie in das Gebiet der Abstraction und Speculation erhebt und damit sich seiner sinnlichen und bildlichen Seite entkleidet; sobald er sich mit scharfen Sonderungen des Verstandes, mit den philosophischen Formen der Urtheile und Schlüsse zu thun macht, befindet er sich nicht auf poetischem Grund und Boden. Andererseits kann auch die poetische Vorstellung wieder in das entgegengesetzte Extrem überschlagen, indem sie es darauf anlegt, Bilder zu erfinden und dadurch in übertriebene und gekünstelte Wendungen geräth, welche nicht aus einfacher und gesunder Anschauung hervorgehen, sondern die Gegenstände in einem auf Effect berechneten Lichte erscheinen lassen.

Was nun den sprachlichen Ausdruck der poetischen Vorstellung

---

*) Wie sich aber das sinnliche Element in der Poesie von dem der andern Künste unterscheidet, geht aus dem oben S. 28 u. f. Gesagten hervor.

**) In dem Bildlichen der poetischen Vorstellung dürfte wesentlich auch das zu finden sein, was man sonst wohl mit dem Ausdruck des Wunderbaren in der Poesie bezeichnet. Vergl. darüber meine Schrift über Musik u. s. w. in der Einleitung.

anlangt, so giebt sich derselbe — um vom Einzelnen anzufangen — in eigenthümlichen, vorzugsweise der Poesie angehörenden, Wörtern kund. Solche Wörter, die man wohl mit dem Namen der emphatischen und verschönernden Beiwörter, im Gegensatze zu den nothwendigen Prädikaten, bezeichnet, besitzt jede ausgebildete Sprache in reichem Maaße. Man entlehnt sie gewöhnlich aus den alterthümlichen Formen der Sprache oder bildet sie neu durch Zusammensetzung u. dgl. Gerade in der Neubildung poetischer Wörter kann der Dichter seinen Genius auf ganz eigenthümliche Weise walten lassen. — An den Gebrauch poetischer Wörter schließt sich die poetische Wortstellung an, welche eines der reichhaltigsten äußern Mittel der Poesie ist. Es gehören hieher die sogenannten Redefiguren, in soweit dieselben es bloß mit der sprachlichen Einkleidung zu thun haben. Beim Gebrauch dieser Figuren wie jener Wörter ist durchaus jede Absichtlichkeit zu vermeiden; denn ein prosaischer Inhalt, mit äußerlichem Schmuck bloß angethan, wird nimmermehr den Eindruck eines Kunstwerks machen, und ein Dichter, der aus Mangel an poetischem Genius auf dem Gebiete sprachlicher Geschicklichkeit und rhetorischer Effecte seinen Leser zu entschädigen hofft, dürfte sich in seiner Erwartung leicht getäuscht finden.

Man hat die in dieses Kapitel gehörenden bildlichen Wendungen, Wörter und Redefiguren zusammengestellt und ihnen unterscheidende Namen gegeben, je nachdem sie durch ihre Wirkung entweder die Einbildungskraft, den Scharfsinn, das Gemüth oder andere Kräfte der Seele in Anspruch nehmen sollen. So ist die Poetik im Besitz einer nicht unbedeutenden Anzahl von Figuren. Allein es wäre am Ende nicht schwer, im Gedichte aus jedem Ausdruck eine bildliche oder wenigstens rhetorische Wendung herauszudrechseln. Deshalb halten wir die Aufzählung und Erklärung aller vorhandenen rhetorischen Figuren für überflüssig und beschränken uns nur auf die Angabe des Wichtigsten. Ohnehin wird die Kenntniß aller dieser Ausdrücke nicht dazu beitragen, einem Dichter sein Dichten und dem Leser das Verständniß eines Gedichtes zu erleichtern.

Wir unterschieden oben den bildlichen Ausdruck, in soweit derselbe mit der poetischen Vorstellung unmittelbar verwachsen und in soweit er nur als sprachliche Einkleidung anzusehen ist. In beiden Fällen ist die zum Grunde liegende poetische Vorstellung eine verschiedene, und es ist wichtig an dieser Unterscheidung festzuhalten *).

*) Die von Th. Heinsius im Teut gemachte Eintheilung sämmtlicher Figuren in Figuren

a) Was erstens den bildlichen Ausdruck anlangt, in soweit er mit der poetischen Vorstellung verwachsen ist, so rechnen wir dahin alle tropischen Ausdrücke, sie mögen einen Namen haben, welchen sie wollen. Die Grundform aller tropischen Ausdrücke ist ohne Zweifel die Personification (Prosopopöie), weil jede Verbildlichung immer eine Belebung ist und jedes belebte Wesen als Person gedacht werden kann. Näher unterscheidet man nun wieder die Personification einer einzigen Vorstellung oder einer Reihe von Vorstellungen.

Zur ersten Klasse gehört die Metonymie, welche einen Begriff der Ruhe personifizirt, und ihn handelnd auftreten läßt. Z. B.

Ferne mit verworr'nem Sausen
Arbeitet der geschäft'ge Tag.

Es soll
Der scharfe Stahl ihr Leben rasch zerschneiden.

Es singt der Hain nur mit der Freude Tönen.

Ihr Auge blitzt
Und glüht, und Feuer sprühen ihre Wangen.

Etwas weiter geht schon die sogenannte Metapher. Während die Metonymie es eigentlich nur mit der Belebung eines Begriffs zu thun hat, schreitet die Metapher bis zur Verbildlichung desselben fort. Die Metonymie belebt das Einzelne, die Metapher stellt eine belebte Situation (ein Bild) hin. Z. B.

Verschwende nicht
Die Pfeile deiner Augen, deiner Zunge!

In dem Hain erwachen Lieder.

Dort, wo um des Pfeilers dunkle Trümmer
Traurig flüsternd sich der Epheu schlingt.

Ist der holde Lenz erschienen,
Hat die Erde sich verjüngt?

---

für die Aufmerksamkeit, die Einbildungskraft, die Gemüthsbewegung, den Witz und Scharfsinn halten wir für unrichtig, weil in ihr erstens der von dem Verfasser selbst anerkannte nothwendige Unterschied von Tropen und Figuren nicht berücksichtigt wird und weil sich zweitens die angegebene Klassification der Seelenkräfte nicht logisch rechtfertigen läßt. Ueberhaupt aber wirkt kein poetischer Gedanke, also auch kein poetischer Ausdruck einseitig nur auf ein einzelnes Seelenvermögen, wenn man einmal so unterscheiden will.

Auf die Unschuld schielt der Verrath mit verschlingendem Blicke,
Mit vergiftetem Biß tödtet des Lästerers Zahn.

Aus den angeführten Beispielen erhellt, daß eine strenge Unterscheidung der Metonymie und der Metapher nicht gut möglich ist. Man bezeichnet daher beide Figuren meistens mit dem Namen des Metaphorischen oder der Metapher schlechthin. Darnach ist die Metapher „eine ganz ins Kurze gezogene Vergleichung, indem sie zwar Bild und Bedeutung einander noch nicht gegenüberstellt, sondern nur das Bild vorführt, den eigentlichen Sinn desselben aber tilgt, und durch den Zusammenhang, in welchem es vorkommt, die wirklich gemeinte Bedeutung in dem Bilde selber sogleich deutlich erkennen läßt, obgleich sie nicht ausdrücklich gegeben ist.“ Zunächst liegt schon in allen Wörtern der Sprache, welche ursprünglich etwas Sinnliches bedeuten und dann auf Geistiges übertragen werden, etwas Metaphorisches, wie in begreifen, vorstellen u. a. Diese metaphorische Bedeutung ist aber meistens verloren gegangen, und die eigentliche Metapher wird Ausdrucksform der dichterisch schaffenden Phantasie. Der metaphorische Ausdruck hat vornehmlich zum Zweck, die Gewalt des Gemüths und der Leidenschaft durch sinnliche Vergrößerung zur Anschauung zu bringen *). Beide Figuren, die Metonymie wie die Metapher sind einer Erweiterung in der Weise fähig, daß sie in Masse an einander gereiht, oder in ihren einzelnen Theilen ausgeführt werden können, woraus einerseits eine persönlich belebte, andererseits eine bildlich belebte Situation entsteht. Als Beispiele für solche erweiterte Metonymien, die man dann auch wohl schlechtweg Personificationen nennt, dienen:

Die Schalkheit lauscht im Grünen halb versteckt,
Die Weisheit läßt von einer gold'nen Wolke
Von Zeit zu Zeit erhab'ne Sprüche tönen,

---

*) Interessant ist Hegels Ansicht über die Metapher, indem er das Uebergewicht metaphorischer Ausdrücke vorzugsweise dem modernen Styl, im Gegensatze zu dem antiken, zuschreibt. „Nicht nur die griechischen Philosophen, wie Plato und Aristoteles, oder die großen Historiker und Redner, wie Thucydides und Demosthenes, sondern auch die großen Dichter Homer und Sophokles bleiben, obschon auch Gleichnisse bei ihnen vorkommen, dennoch im Ganzen fast durchweg bei eigentlichen Ausdrücken stehen. Ihre plastische Strenge und Gediegenheit duldet keine solche Vermischung, wie das Metaphorische sie enthält, und erlaubt ihnen nicht, aus dem gleichen Element und einfach abgeschlossenen vollendeten Gusse herüber und hinüber zu schweifen, um sich hier und dort sogenannte Blumen des Ausdrucks aufzulesen. Die Metapher aber ist immer eine Unterbrechung des Vorstellungsganges und eine stete Zerstreuung, da sie Bilder erweckt und zu einander stellt, welche nicht unmittelbar zur Sache und Bedeutung gehören und daher auch ebenso sehr von derselben fort zu Verwandtem und Fremdartigem herüberziehen.“

Indeß auf wohlgestimmter Laute wild
Der Wahnsinn hin und her zu wühlen scheint,
Und doch im schönsten Tact sich mäßig hält.

Rastlos streicht die Rache hin und wieder,
Sie zerstreuet ihr Gefolge
An die Enden der bewohnten Erde
Ueber der Verbrecher schweres Haupt.
Auch in Wüsten treibt sie sich zu suchen,
Ob nicht da und dort in letzten Höhlen
Ein Verruchter sich verberge,
Schweift sie hin und her und schwebt vorüber,
Eh' sie trifft.
Leise sinken Schauer vor ihr nieder,
Und der Böse wechselt ängstlich
Aus Palästen in den Tempel,
Aus den Tempeln unter freiem Himmel,
Wie ein Kranker bang sein Lager wechselt — —
Oft in schweren Wolken
Senkt sie nahe sich auf's Haupt ihm, schlägt nicht,
Wendet ihren Rücken
Oft dem wohlbewußten, schüchternen Verbrecher.
Ungewiß im Fluge kehrt sie wieder
Und begegnet seinen starren Blicken.
Vor dem Herrschen ihres großen Auges
Ziehet sich, von bösem Kampfe zuckend,
In der Brust das feige Herz zusammen,
Und das warme Blut kehrt aus den Gliedern
Nach dem Busen, dort zu Eis gerinnend.

Nirgends baut die Milde, die herab
In menschlicher Gestalt vom Himmel kommt,
Ein Reich sich schneller, als wo trüb und wild
Ein neues Volk, voll Leben, Muth und Kraft
Sich selbst und banger Ahnung überlassen,
Des Menschenlebens schwere Bürden trägt.

Schön ist der Friede! Ein lieblicher Knabe
Liegt er gelagert am ruhigen Bach,
Und die hüpfenden Lämmer grasen
Lustig um ihn auf dem sonnigen Rasen;
Süßes Tönen entlockt er der Flöte,
Und das Echo des Berges wird wach,
Oder im Schimmer der Abendröthe
Wiegt ihn in Schlummer der murmelnde Bach.

Durch die Straßen der Städte,
Vom Jammer gefolgt,
Schreitet das Unglück —
Lauernd umschleicht es
Die Häuser der Menschen,
Heute an dieser
Pforte pocht es,
Morgen an jener,
Aber noch keinen hat es verschont.

Führt man auf ähnliche Weise die Metapher aus, so pflegt sie Allegorie genannt zu werden, welche jedoch von der Allegorie als vollständigem Gedicht unterschieden werden muß, wovon wir später zu sprechen gedenken. Das Hauptgeschäft der Allegorie besteht darin, abstrakte Zustände oder Eigenschaften sowohl aus der menschlichen, als aus der natürlichen Welt zu personifiziren. Zu einer wirklichen Persönlichkeit bringt es aber ein allegorisches Wesen nicht. „Man sagt es daher mit Recht der Allegorie nach, daß sie frostig und kahl und bei der Verstandesabstraction ihrer Bedeutungen auch in Rücksicht auf Erfindung mehr eine Sache des Verstandes als der konkreten Anschauung und Gemüthstiefe der Phantasie sei.“ Der Gegenstand als solcher hat nicht das Anschauliche in sich, dieses liegt vielmehr in bestimmten Aeußerungen, Wirkungen, Folgen desselben und dgl. m. So werden die Jahreszeiten durch Blumen und Früchte bezeichnet, welche unter dem Einfluß des Frühlings, Sommers und Herbstes gedeihen; der Krieg findet seine Personificationen in Waffen, Trommeln, Fahnen, der Tod im Stundenglas und der Sense, die Gerechtigkeit in der Waage u. s. f. *). Als Beispiele solcher ausgeführten Metaphern gelten folgende;

Diese Tugend,
Ich fürchte sehr, ich kenne sie — wie wenig
Reicht sie empor zu jenem Ideale,

---

*) Mit Recht sagt Jean Paul von der Allegorie: „sie ist die leichteste Gattung des bildlichen Witzes, sowie die gefährlichste der bildlichen Phantasie. Sie ist darum leicht, erstlich weil sie, was zu einem Gleichniß zu nah und zu nackt ist, durch ihre Personification gebrauchen kann, und zweitens auch das, was zu weit liegt (denn sie zwingt durch die Krankheit der Nahestellung den Geist), und drittens, weil sie sich ihr Gleichendes erst ausarbeitet und umbessert nach dem Verglichenen; und weil sie also viertens immer unter der Hand die Metaphern auswechselt. Die rechte Allegorie knüpft in den unbildlichen Witz den bildlichen, z. B. Möser: „die Oper ist ein Pranger, woran man seine Ohren heftet, um den Kopf zur Schau zu stellen...“ Ein neues, zumal witziges Gleichniß ist mehr werth und schwerer als hundert Allegorien. Die poetische Phantasie, deren Allegorie meistens eine Personification werden muß, darf sie mit mehr Ruhm wagen.“

Das aus der Seele mütterlichem Boden,
In stolzer, schöner Grazie empfangen,
Freiwillig sproßt und ohne Gärtners Hülfe
Verschwenderische Blüthen treibt! Es ist
Ein fremder Zweig, mit nachgeahmtem Süd
In einem rauhen Himmelsstrich getrieben.

Ein unabsehbar Heer, von Spießen starr,
Gleich einem Aehrenfelde, halb bedeckt
Mit blanken Schilden, Köcher voller Tod
Auf seinen Schultern, zog daher.

Schweig, o leisere Saite selbst!
Es welket dir dein Lorbeersprößling,
Wenn aus dem Schlummer du Cidli lispelst.

Das Schiff nur bin ich,
Auf das er seine Hoffnung hat geladen,
Mit dem er wohlgemuth das freie Meer
Durchsegelte; er sieht es über Klippen
Gefährlich gehn und rettet schnell die Waare.

---

b) Die bisher besprochenen Figuren kann man sämmtlich Personificationen nennen. Sie gehen aus den ursprünglich poetischen Vorstellungen hervor, und sind gewissermaaßen Urformen des poetischen Ausdrucks. Sobald dieser ursprünglichen Ausdrucksweise gegenüber sich die Prosa ausbildete, war es, wie wir gesehen haben, Aufgabe der Poesie, sich von den prosaischen Elementen, die in sie eintraten, zu reinigen. Ganz und gar sich des sprachlichen Ausdrucks der Prosa zu erwehren, ist aber der Poesie nicht möglich, besonders wenn der prosaische Ausdruck in der Sprache eine gewisse Vollkommenheit erlangt hat. So bleibt dem Dichter nichts anderes übrig, als die poetische Vorstellung mit der prosaischen Form zu verknüpfen. Wir kommen dann auf eine zweite Klasse von Figuren, deren Grundform das Gleichniß ist.

Das Gleichniß stellt neben einen zu erläuternden Begriff ein sinnliches Bild, durch welches der Begriff selbst anschaulicher wird*). Z. B.

---

*) Eine Vergleichung ist eine bloße Zusammenstellung ähnlicher Begriffe und darf auf den Namen einer poetischen oder rhetorischen Figur gar keinen Anspruch machen. Daher ist auch die Ansicht, daß sie sich zum Gleichniß verhalte wie die Metapher zur Allegorie unrichtig.

Wie der Bienen dunkelnde Geschwader
Den Korb umschwärmen in des Sommers Tagen;
Wie aus geschwärzter Luft die Heuschreckwolke
Herunterfällt und meilenlang die Felder
Bedeckt in unabsehbarem Getümmel:
So goß sich eine Kriegeswolke aus
Von Völkern über Orleans Gefilde,
Und von der Sprachen unverständlichem
Gemisch verworren dumpf erbrauf't das Lager.

Wie tief in der Feldschlacht
Sterbend ein Gottesleugner sich wälzt; der kommende Sieger
Und das bäumende Roß, der rauschenden Panzer Getöse,
Und das Geschrei und der Tödtenden Wuth und der donnernde Himmel
Stürmen auf ihn; er liegt und sinkt mit gespaltenem Haupte
Dumm und gedankenlos unter die Todten, und glaubt zu vergehen;
Dann erhebt er sich wieder und ist noch und denkt noch und fluchet,
Daß er noch ist, und spritzt mit bleichen zuckenden Händen
Himmelan Blut; Gott fluchet er, wollt ihn gerne noch leugnen.
Also betäubt sprang Kaiphas auf.

— Wie nach hoffnungslosem Sehnen
Nach langer Trennung bitterm Schmerz
Ein Kind mit heißen Reuethränen
Sich stürzt an seiner Mutter Herz,
So führt zu seiner Jugend Hütten,
Zu seiner Unschuld reinem Glück,
Vom fernen Ausland fremder Sitten
Den Flüchtling der Gesang zurück,
In der Natur getreuen Armen
Von kalten Regeln zu erwarmen.

Wie der metaphorische Ausdruck die Bedeutung veranschaulicht, ohne sie auszusprechen und nur der Zusammenhang anzeigt, was mit der Metapher eigentlich gesagt sein soll, so sind im Gleichniß beide Seiten, Bild und Bedeutung, vollständig geschieden, jede für sich hingestellt und dann erst in dieser Trennung aufeinander, der Aehnlichkeit ihres Inhalts wegen, bezogen. Darnach erscheint das Gleichniß als eine müßige Wiederholung, weil ein und derselbe Inhalt in mehrfacher Weise zur Darstellung gelangt, und es fragt sich daher, welches der specielle Zweck des Gleichnisses ist. Im Allgemeinen gilt von dem Gleichnisse dasselbe, was oben von der Metapher gesagt wurde. „Den eigentlichen Zweck des Gleichnisses müssen wir darin setzen, daß die subjective Phantasie des Dichters, wie sehr sie sich auch des Inhalts,

den sie aussprechen will, für sich seiner abstrakteren Allgemeinheit nach zum Bewußtsein gebracht hat und ihn in dieser Allgemeinheit ausdrückt, sich dennoch gleichmäßig gedrungen findet, eine konkrete Gestalt dafür aufzusuchen, und sich das seiner Bedeutung nach Vorgestellte auch in sinnlicher Erscheinung anschaubar zu machen. Nach dieser Seite hin drückt daher das Gleichniß wie die Metapher, die Kühnheit aus, daß die Phantasie, wenn sie irgend einen Gegenstand, sei es ein einzelnes sinnliches Object, ein bestimmter Zustand, eine allgemeine Bedeutuug — vor sich hat, in der Beschäftigung mit demselben die Kraft beweist, das dem äußerlichen Zusammenhange nach Entferntliegende zusammenzubinden, und somit in das Interesse für den einen Inhalt das Mannigfaltigste hineinzureißen, und durch die Arbeit des Geistes an den gegebenen Stoff eine Welt vielgestaltiger Erscheinungen zu fesseln. Diese Gewalt der Gestalten erfindenden und durch sinnreiche Beziehungen und Verknüpfungen auch das Heterogene bändigenden Phantasie überhaupt ist es, welche auch dem Gleichniß zu Grunde liegt" *).

Unter den deutschen Dichtern ist besonders Jean Paul überreich an Gleichnissen, von denen noch insonderheit dies zu merken ist, daß sie nicht in der alten und gewöhnlichen, bindenden Form auftreten. Z. B.

Das Drama ist das stürmende Feuer, womit ein Schiff auffliegt, oder das Gewitter, das einen heißen Tag entlädt; das Epos ist ein Feuerwerk, worin Städte, Gärten, Kriege und die Namenzüge der Helden spielen.

Die Götter sind bei Homer nur höhere Menschen, welche wieder nur mit menschlichen Mitteln die niedern bewegen; der Olymp ist nur die Fürstenbank, und die handelnden Wesen sind, wie auf der Erde, nur durch Grad unterschieden.

Eine Ausführung des Gleichnisses als Figur ist das Gleichniß als selbstständiges Gedicht oder die Parabel. Zu ihr verhält sich das Gleichniß etwa wie die Metapher zur Allegorie. Weiter unten soll die Parabel näher besprochen werden.

c) Die unter a und b angegebenen Figuren finden sich als ursprünglich poetische Vorstellungsweisen in der symbolischen Kunstform am ausgebildetsten. Wie aber schon das Gleichniß aus dem Bilde heraustritt und dasselbe nur neben sich stehen hat, wie die Vergleichung das Bild ganz aufgiebt und nur die Form desselben beibehält,

---

*) Hegel's Aesthetik.

so haben wir andere Figuren, in welchen selbst die Elemente der ursprünglich poetischen Vorstellung nicht mehr enthalten zu sein scheinen. Dies erklärt sich aus dem wachsenden Einfluß der prosaischen Ausdrucksformen auf die Poesie. Die poetische Vorstellung weiß die wahre Einheit des Subjects und Objects, das gegenseitige Durchdringen beider nicht mehr möglich zu machen, und so ersetzt sie den Mangel an poetischer Objectivität durch eine Form der Lebendigkeit, die sie sich selber giebt. Damit aber tritt sie wesentlich auf ein fremdes Gebiet, sie verläßt den Boden der Kunst und wird Künstelei. Dies fremde Gebiet ist das der Rhetorik oder Redekunst, von welcher Goethe sagt, sie sei Verstellung von Anfang bis zu Ende. Demnach brauchten wir von den eigentlich rhetorischen Figuren hier nicht zu sprechen. Allein wie sich bei dem ausgebildeten Zustande der Prosa und Poesie überhaupt keine bestimmte Grenze des Uebergangs der einen in die andere angeben läßt, so kann man auch nicht mit Bestimmtheit sagen, diese oder jene Figur gehöre nur der Poesie oder der rhetorischen Prosa an. Im Allgemeinen möchte ich diese Figuren Verlebendigungen nennen.

Als Grundform derselben erscheint mir das Uebertragen der vergangenen oder zukünftigen Zeit in die Gegenwart. Z. B.

Das Haar verwildert, mit des Wahnsinns Blicken,
Wie ein von Furien Gequälter, lag
Der Schotte Kurl auf seinem Lager. Kaum
Erkennt mich der Unglückliche, so stürzt er
Zu meinen Füßen — schreiend, meine Knie
Umklammernd, fleht er mich an, beschwört mich,
Ihm seiner Königin Schicksal zu verkünden.

Einen Lorbeer hielt er in der Hand;
Du, gleichsam um sein Herz zu prüfen,
Nahmst ihm den Kranz hinweg, die Kette schlangst du,
Die dir vom Hals hängt, lächelnd um das Laub,
Und reichtest Kranz und Kette, so verschlungen
Dem Fräulein, deiner edlen Nichte, hin.
Der Prinz steht, bei so wunderbarem Anblick,
Erröthend auf; so süße Dinge will er,
Und von so lieber Hand gereicht, ergreifen.
Du aber, die Prinzessin rückwärts führend,
Entziehst dich eilig ihm; die Thür empfängt dich,
Jungfrau und Kett' und Lorbeerkranz verschwinden,
Und einsam, einen Handschuh in der Hand,
Den er — nicht weiß er selber, wem — entrissen —
Im Schooß der Mitternacht, bleibt er zurück.

Du warnest recht, ich hab' es schon bedacht.
Verkleidet geh' ich hin, den armen Rock
Des Pilgers oder Schäfers zieh' ich an.
Ich schleiche durch die Stadt, wo die Bewegung
Der Tausende den Einen leicht verbirgt.
Ich eile nach dem Ufer, finde dort
Gleich einen Kahn mit willig guten Leuten,
Mit Bauern, die zu Markte kamen, nun
Nach Hause kehren, Leute von Sorrent;
Denn ich muß nach Sorrent hinübereilen,
Dort wohnet meine Schwester, die mit mir
Die Schmerzensfreude meiner Eltern war.
Im Schiffe bin ich still, und trete dann
Auch schweigend an das Land, ich gehe sacht
Den Pfad hinauf — —

Als ziemlich genau mit der genannten Zeitverwechselung zusammenhängend und aus derselben Grundform der poetischen Vorstellung hervorgehend sind das Polysyndeton und das Asyndeton anzusehen, von denen das erstere eine Gedanken- oder Begriffsreihe mit steter Wiederholung der erforderlichen Verbindungswörter, das andere die Reihe ohne Wiederholung der Bindewörter auftreten läßt. Beide Figuren gehen aus dem Streben hervor, die Anschauung und Empfindung dadurch zu beleben, daß sie einerseits (bei dem Polysyndeton) bei den verschiedenen Vorstellungen festgehalten, andererseits (beim Asyndeton) von der einen Vorstellung zur andern schnell hinübergeführt wird. Z. B.

Und wie ich nähe und wie ich stricke,
Und wie ich plätte und wie ich flicke,
Und wie ich spinne und wie ich streiche,
Und wie ich bühke und wie ich bleiche,
Und wie ich braue und wie ich backe,
Und wie ich menge und wie ich hacke,
Und wie ich scheure und wie ich putze,
Und wie ich bürste und wie ich stutze,
Und wie ich schneide und wie ich schabe,
Und wie ich pflege und wie ich grabe,
Und wie ich schachtle und wie ich fege,
Und wie ich stelle und wie ich lege!

Und es wallet und siedet und brauset und zischt.

Da pfeift es und zirpt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt,
Da pispert's und knistert's und flistert's und schwirrt.

Er hört's mit stummem Harme,
Reißt sich blutend los,
Preßt sie heftig in die Arme,
Schwingt sich auf sein Roß,
Schickt zu seinen Mannen allen
Nach dem Lande Schweiz.

Endlich beide sich reißen los;
Sie eilt in ihre Gemächer;
Der Page drängt sich zur Königin groß
Durch alle die Degen und Fächer.
Die Fürstin entdeckt
Das Westchen befleckt;
Für sie war nichts unerreichbar,
Der Königin von Saba vergleichbar.

Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm,
Halb zog sie ihn, halb sank er hin.

Er rufte mit lechzender Zunge: Mich dürstet!
Ruft's, trank, dürstete, bebte, ward bleicher, blutete, rufte.

In diesen beiden Figuren stehen die einzelnen Begriffe oder Gedanken so neben einander, daß der natürliche, in der Sache liegende Verlauf angegeben wird und die Lebhaftigkeit nur durch die Wiederholung oder Weglassung der Bindewörter zu Stande kommt. Eine Erweiterung offenbar dieser Figuren ist es, wenn in der Gedankenverbindung selbst ein stufenmäßiger Fortschritt, sei es auf- oder abwärts liegt. Dann geht die Lebhaftigkeit der Vorstellung nicht sowohl aus der Form, als vielmehr aus dem Inhalte der Gedanken hervor, und ist noch wirksamer als in den vorigen Figuren. Eine auf diese Weise entstandene Figur ist der **Klimax** (Gradation), der als absteigender und aufsteigender vorkommt. Z. B.

Und es sauft und dröhnt von ferne,
Finster kräuselt sich das Meer,
Und es löscht das Licht der Sterne,
Und es naht gewitterschwer. —
Auf des Pontus weite Fläche
Legt sich Nacht, und Wetterbäche
Stürzen aus der Wolken Schooß;
Blitze zucken in den Lüften
Und aus ihren Felsengrüften
Werden alle Stürme los,
Wühlen ungeheure Schlünde

In dem weiten Wasserschlund.
Gähnend, wie ein Höllenrachen,
Oeffnet sich des Meeres Grund. —
Und es wächst des Windes Toben;
Hoch zu Bergen aufgehoben,
Schwillt das Meer, die Brandung bricht
Schäumend sich am Fuß der Klippen;
Selbst das Schiff mit Eichenrippen
Nahte unzerschmettert nicht.

Den Mordstahl seh' ich blinken
Und das Mörderauge glühn;
Nicht zur Rechten, nicht zur Linken
Kann ich vor dem Schreckniß flieh'n;
Nicht die Blicke darf ich wenden,
Wissend, schauend, unverwandt
Muß ich mein Geschick vollenden,
Fallen in dem fremden Land.

Verbannung, Kerker, Tod ergriff den Schuldigen.

Auf dem Throne, im Pallaste, in der Hütte.

Ein noch höherer Grad von Lebhaftigkeit der poetischen Vorstellung liegt in der Hyperbel, welche in der Auffassung ihres Gegenstandes über die Wahrheit hinausgeht, indem sie ihn vergrößert oder verkleinert. Z. B.

Das Herz schlug mir bis an den Hals.

Die Speichen sind gemacht aus Spinnenbeinen,
Des Wagens Deck aus eines Heupferd's Flügeln,
Aus feinem Spinngewebe das Geschirr,
Die Zügel aus des Mondes feuchtem Strahl;
Aus Heimchenknochen ist der Peitsche Griff,
Die Schnur aus Fasern; eine kleine Mücke
Im grauen Mantel sitzt als Fuhrmann vorn u. s. w.

Wenn die Lebhaftigkeit der Vorstellung sich so hoch erhebt, daß sie darüber die grammatische Form der Rede vergißt und die Schranke, welche jeder Vorstellung von der Sprache aufgelegt wird, gewissermaaßen durchbricht, so kommt sie auf Figuren, die man im Allgemeinen mit dem Namen der Ellipse bezeichnen könnte. Das Wesen der elliptischen Vorstellung besteht in der sprachlichen Auslassung oder Unterbrechung gewisser Gedanken oder Begriffe, welche aus dem Sinn und Zusammenhang der Rede sich leicht ergänzen lassen. Z. B.

Verdammt, so wollt' ich doch,
Daß —

Ach, der große Gedanke, der schauernde, süße Gedanke,
Daß wir von Neuem vielleicht nicht sterben und Beide zum höhern
Bessern Leben — doch schweigt, zu kühne, zu feurige Wünsche!

Sollte denn
Von allen Rittern dieses Hofes nicht Einer,
Von allen Damen keine — Sie zu heilen,
Sie zu verstehen, woll't ich sagen — keine
Von allen würdig sein?

Ich habe dein Vertrauen,
So viel ich weiß, niemals zurückgewiesen.
O niemals — mein Vertrauen? — niemals, niemals.

Ob ich die Truppen —
Zu Gnaden — Nein — Ei wie — wie sollt' ich nur —
Ich stehe ja in Twer — Indessen aber —
Ja freilich — freilich — So zu sagen hab' ich
Die Truppen hier — vor Twer, drei Regimenter.

Der Reichsfeind an den Grenzen, Meister schon
Vom Donaustrom, stets weiter um sich greifend —
Im innern Land des Aufruhrs Feuerglocke —
Der Bauer in den Waffen — alle Stände schwierig —
Und die Armee, von der wir Hülf' erwarten,
Verführt, verwildert, aller Zucht entwöhnt —

Man pflegt noch besondere Arten der Ellipse zu unterscheiden. Es verhält sich mit denselben aber ebenso, wie mit einer noch sehr großen Anzahl anderer Figuren. Einmal führt es zu gar nichts, die rhetorischen und poetischen Figuren nach allen ihren Nüancirungen besonders zu benennen; das Verständniß eines Gedichts hängt davon nicht ab, und wir haben hier nur die Gesichtspunkte angeben wollen, von welchen aus die Figuren als ursprüngliche und weiter fortgeführte dichterische Vorstellungen zu beurtheilen sind. Alsdann aber ist das Feld der poetischen Figuren auch so groß, und manche Rhetoriker haben sich mit einer solchen Passion auf die Bearbeitung desselben gelegt, daß in das Gebiet der Figuren sehr vieles hineingezogen worden ist, was nicht hineingehört. So halten wir die Frage, den Wunsch, die Umschreibung, die Apostrophe oder Anrede, die Vision, den Ausruf, den Schwur, die Verwünschung, die Antithese, die Ironie u. s. w.

weder für rhetorische noch poetische Figuren. Denn es läßt sich auf sie das nicht anwenden, was wir als nothwendige Bedingung für das Wesen der Figur ausgesprochen haben. Keine Figur darf, wenn sie sich auch noch so viel mit der Prosa zu schaffen macht, das Moment des Wunderbaren oder Ueberraschenden aufgeben, wozu freilich, bei der Verbindung des poetischen mit dem prosaischen Ausdrucke, Gelegenheit genug vorhanden ist. Nach der von uns gemachten Eintheilung und in den gegebenen Beispielen ist dieses Moment nicht verloren gegangen. Wo findet sich davon aber etwas in der Frage, dem Wunsche, dem Schwur, der Antithese? Da haben wir es mit der leibhaftigen Prosa zu thun, wie auf der Straße, wenn sich der Plebs gegenseitig verwünscht, und in den Gerichtszimmern, wo zehn Schwüre hinter einander geleistet werden. Freilich kommen Wünsche, Verwünschungen und Fragen auch in der Poesie vor. Diese stehen unserer Meinung nach aber jeder andern sprachlich-prosaischen Wendung zur Seite.

Einer sogenannten Figur hätten wir jedoch noch zu erwähnen. Wir meinen die Sentenz*). Die Sentenz ist der Culminationspunkt poetischer Vorstellung. In ihr erreicht der dichterische Ausdruck seinen höchsten Schwung; sie verbindet subjecive und objective Lebensanschauung zu unmittelbarer Einheit; Philosophie und Poesie feiern in ihr das glanzvollste Vermählungs- und, wenn die oben S. 30. ausgesprochene Ansicht Hegel's richtig ist, auch ihr Todtenfest. Wie die metaphorische Vorstellung als erste und ursprünglich dichterische Anschauung aufzufassen ist, so bildet die Sentenz den Schlußpunkt des poetischen Ausdrucks. Die Metapher kann ohne das sinnliche Element der Vorstellung durchaus nicht bestehen; die Sentenz steigt schon in das Gebiet der Abstraction, welches, wie wir gesehen haben, der Poesie gänzlich fremd sein soll. Dessenungeachtet behält sie ihre außerordentWirkung und beweist eben die Verwandschaft des Gebiets der Poesie und Philosophie und die Möglichkeit einer Aussöhnung beider. Zur Sentenz noch einige Beispiele:

Die Menschen fürchtet nur, wer sie nicht kennt,
Und wer sie meidet, wird sie bald verkennen.

Wer mit dem Leben spielt,
Kommt nie zurecht;

---

*) Ueber das Wesen der Sentenz vergl. meine Schrift: „Schiller's und Goethe's Sentenzen" in der Einleitung.

Wer sich nicht selbst befiehlt.
Bleibt immer ein Knecht.

Wie Einer ist, so ist sein Gott,
Drum ward Gott so oft zu Spott.

Der Götter Worte sind nicht doppelsinnig,
Wie der Gedrückte sie im Unmuth wähnt.

Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.

Die Welt ist vollkommen überall,
Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual.

Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Uebel größtes aber ist die Schuld.

Von denjenigen Figuren, welche durch den Klang der Worte eine bestimmte Wirkung hervorbringen, darf natürlich nicht hier, sondern da, wo wir von der Entstehung des Reimes sprechen werden, die Rede sein.

2. Die Versifikation.

Wenn wir in dem vorigen Kapitel von der poetischen Vorstellung und deren Ausdruck handelten, so setzten wir die Entwickeltheit der Sprache, welche eben das Organ der Vorstellung ist, voraus. Diese äußere Seite haben wir nun noch näher zu betrachten und zu sehen, welchen Gesetzen der Formbildung innerhalb der poetischen Vorstellung die Sprache unterworfen ist. Die poetische Vorstellung im Einzelnen und der Inhalt des Kunstwerks im Ganzen bleiben freilich immer das Hauptsächliche, und das Aeußere der Sprache scheint von so großem Gewichte nicht zu sein, wenn wir bedenken, daß Lessing systematisch gegen die metrische Form des Drama's aufgetreten ist und daß Schiller und Goethe mehrere von ihren dramatischen Werken in prosaischer Redeweise geschrieben haben. Ferner bewegen sich alle poetischen Gedanken Jean Paul's in der prosaischen Redeweise, und man darf ihnen deshalb den Zauber der Poesie (nämlich da, wo er vorhanden ist) nicht nehmen wollen. Goethe's Ausspruch:

Ein reiner Reim wird wohl begehrt;
Doch den Gedanken rein zu haben,
Die edelste von allen Gaben,
Das ist mir alle Reime werth,

findet schon hier seine Anwendung, indem die Reinheit des Gedankens nicht bloß die Unreinheit des Reimes, sondern sogar die prosaische Redeweise entschuldigt *). Was hierbei aber nicht vergessen werden darf, ist dies, daß zur Vollendung des Gedichts die rhythmisch-metrische Sprache nothwendig ist und daß die Poesie nur in der rhythmisch-metrischen Bearbeitung eines Gegenstandes ihr innerstes Wesen vollständig offenbaren kann. Mit diesen Worten glauben wir das Princip der poetischen Kunstformen angegeben zu haben. Ihm folgten auch die großen Dichter unserer Nation in ihren vollendeten Werken, und selbst Lessing wendete sich in seinem Nathan dem jambischen Verse zu. Wenn man, wie Lessing gethan, sich gegen die Anwendung des Verses und des Reimes in der dramatischen Poesie erklärt, so geht man meist von der Ansicht aus, daß die Versification eine Hemmung für den freien Erguß des dichterischen Inhalts sei. Allein das echte Kunsttalent bewegt sich ganz auf heimischem Boden, wenn es mit einem sinnlichen Material (hier das Klingen des Verses) zu thun hat. Es würde allerdings viel verlangt sein, um eines sinnlichen Reizes willen, poetische Empfindungen und Vorstellungen aufzuopfern. Das rhythmische Hinströmen und der melodische Klang des Reimes sind dem Dichter aber mehr als ein bloß sinnlicher Reiz; sie sind ihm der Zauber seiner Gedanken, wie denn auch in der That der poetische Gedanke innerhalb dieser Formen zauberhaft auf den Genießenden wirkt. Wir kehren also zu unserm Ausspruch zurück und behaupten, daß, wenngleich in der Dichtkunst das sinnliche Klingen der Wörter in ihrer Zusammenstellung zunächst ungebunden ist, der Dichter als seine Aufgabe ansehen muß, sich diese Regellosigkeit zu einer sinnlichen Umgrenzung zu ordnen. Man kann in dieser Beziehung die Poesie mit der Musik vergleichen. Wie in der Musik durch den Tact und Rhythmus der Charakter des Musikstücks sich zum Theil bestimmt, so giebt auch das Versmaaß den allgemeinen Ton und geistigen Hauch eines Gedichts an und dient wesentlich dazu, in den Inhalt desselben mit Glück und Erfolg einzuführen.

Nach dieser Richtung hin unterscheiden wir nun, indem wir die Sprache in prosodisch-metrischer, in rhythmischer Hinsicht und in Bezug auf die Gestaltung des Verses betrachten.

Wir können nicht umhin, hier zunächst auf einige allgemeine Begriffe aufmerksam zu machen, deren Erklärung zum Verständniß der

*) Vergleiche hierzu einige Aeußerungen Goethe's im 11ten Buch von Wahrheit und Dichtung.

nächstfolgenden Abschnitte beitragen dürfte. Wenn zum Ausdruck der Poesie die einzelnen Wörter der Sprache ein wesentliches Moment abgeben, so ist deren innere Organisation gewiß von großer Wichtigkeit. Als eine Seite dieser innern Organisation haben wir die Bewegung der artikulirten Töne in der Zeit zu betrachten. Diese Bewegung der artikulirten Töne (natürlich innerhalb der Sylben) erscheint einerseits als ein Ganzes, andererseits als aus einzelnen Theilen bestehend. Das Ganze der poetischen Bewegung der Sprache nennt man Rhythmus, das Einzelne oder der Maaßstab für das Ganze heißt Metrum. Wir gehen auf die Bestimmung dieser beiden Begriffe noch näher ein. Wie ein unbegrenzt fortlaufender Ton in der Musik oder eine einzige fortlaufend gedachte Bewegung der Füße etwa beim Eislauf noch keinen Rhythmus abgiebt, so ist in der Sprache kein Rhythmus denkbar, wenn die articulirten Töne oder die Sylben nicht durch gleiche oder verschiedene Momente begrenzt sind. Diese Momente geben sich durch die Stärke und Schwäche des Tones zu erkennen und werden Arsis und Thesis (Hebung und Senkung) genannt. Zerlegt man diese Momente in ihre einfachste Mehrheit, so erhält man als Grundform die Zweiheit, welche eine einfache rhythmische Figur bildet (— — oder — ⏑). Das lange Moment in — ⏑ läßt sich wiederum in zwei Theile ⏑ ⏑ zerlegt denken, welche unter sich gleich sind und von denen das erstere sich zum folgenden wie Arsis zu Thesis verhält. Eine rhythmische Figur allein vermag nicht den Rhythmus auszudrücken. Dazu ist wenigstens eine einmalige Zusammenstellung der rhythmischen Figur erforderlich, bei Grundrhythmen also die Dipodie (— ⏑ — ⏑ oder — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑). Solche zu einer Einheit höherer Ordnung zusammengestellte Figuren nennt man eine rhythmische Reihe, deren Umfang natürlich dem Darstellenden überlassen ist. — Das Metrum ist, wie schon oben gesagt, nur ein sinnlicher Maaßstab für die allgemeine im Ganzen aufzufassende Beschaffenheit des Rhythmus. Dieser Maaßstab ist ein ganz bestimmter. Während wir die Figur — ⏑ rhythmisch nur so beurtheilen, daß sie aus einer Länge und einer Kürze bestehe, sagen wir metrisch von ihrer Länge, daß sie zwei gleiche Kürzen enthalte und daß die ganze Figur, metrisch gemessen, der Figur ⏑ ⏑ ⏑ durchaus gleich sei, eben so wie ⏑ — und ⏑ ⏑ ⏑ sich metrisch nicht unterscheiden. Der Rhythmus ist immer an der Hebung erkennbar, daher auch die rhythmische Reihe stets mit der Hebung beginnen muß. Bei der metrischen Reihe ist dies gleichgültig; denn die rhythmische Reihe — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — wird nach

metrischem Maaßstabe zerlegt in ⏑⏑–⏑, ⏑⏑–⏑⏑, ⏑⏑ und so auf das metrische Princip, die Kürze zurückgeführt, so daß also jede metrische Reihe mit der Thesis, wenn auch nicht realiter, so doch idealiter beginnt. Ferner unterscheidet sich die metrische Reihe von der rhythmischen auch dadurch, daß sich in der ersteren die Momente der metrischen Einheit nicht in derselben Ordnung zu wiederholen brauchen. Folgendes ist also eine metrisch bezeichnete Reihe ⏑–|⏑⏑|–, deren Unfähigkeit zur Construktion eines Verses, obgleich sie nur einfach ist, sich erkennen läßt. Soll die metrische Reihe einen Vers bilden, so muß sie zugleich durch das rhythmische Princip gehalten werden. — Gehen wir nun bei der Messung der Längen und Kürzen etwas näher auf das Material der Sprache ein, so kann man nicht gut annehmen, daß die Dimension der articulirten Töne, die Quantität, sich bloß dem metrischen Maaßstabe von eins zu zwei zu fügen habe, im Gegentheil wird es Sylben geben, welche über das der Länge zum Grunde liegende Maaß hinausgehen, und solche, welche es nicht erreichen, ohne jedoch zur Kürze herabzusinken. Dasselbe gilt von den Kürzen. In wie weit ein Ton über sein Grundmaaß hinausgeht, wird aus der Darstellung desselben, der Art und Weise, wie man den Tongehalt der Sylbe wahrnimmt, der Prosodie, erkannt. Es kann geschehen, daß ganz gleich gebildete Vokale, wie das o in Mond und in blond ihrer Zeitdauer nach verschieden vernommen werden, daß das o einmal dem Ohre prosodisch lang, das andere Mal prosodisch kurz erscheint.

Nach diesen Vorbemerkungen, deren Inhalt aus dem Folgenden klarer werden wird, gehen wir auf die einzelnen Theile der Versification über.

a) Um mit dem prosodisch-metrischen Moment der Sprache anzufangen, so reden wir zuerst von der natürlichen Länge und Kürze der Sylben, deren Elemente die auszusprechenden Buchstaben, Vocale und Konsonanten sind. Der Unterschied der einfachen Sprachlaute liegt in der Art, wie die aus der Lunge ausströmende Luft durch die Sprachwerkzeuge gestaltet wird. Der Vocal wird unmittelbar aus der Brust gebildet und erhält seinen Ton nur durch die Form der Mundhöhle; der Konsonant findet, indem er ausgesprochen wird, an den Sprachwerkzeugen selbst eine Hemmung.

α) Was nun die Vocale in prosodischer Beziehung anlangt, so scheinen die einfachen Vocale a, e, i, o, u ursprünglich als Kürzen in Betreff der Zeitdauer betrachtet worden zu sein. Dafür spricht die sehr häufig vorkommende Verdoppelung und Dehnung derselben, wenn

sie lang ausgesprochen werden sollen. Die Verdoppelung hat in vielen Wörtern aufgehört, und wird namentlich in dem a und o immer seltener. Häufiger kommt das h und der Buchstabe e als Dehnungszeichen vor, letzteres nur bei dem Vocale i. Die Verdoppelung, so wie die Dehnung kommen nur in Stammsylben vor. Von den verdoppelten Vocalen sind die Doppelvocale oder Diphtongen zu unterscheiden. Sie sind ihrer Natur nach ebenso wie die verdoppelten Vocale zusammengesetzt und finden sich ebenfalls nur in Stammsylben mit Ausnahme des Diphtongen ei. Da die einzelnen Bestandtheile des Diphtongen kurze Vocale sind, so muß er als Einheit gefaßt, natürlich unbedingt lang sein.

Unter den Consonanten unterscheidet man bekanntlich einfache und Doppelconsonanten. Das Wesen dieser Buchstaben an sich übergehen wir hier natürlich und sprechen von ihnen nur in soweit, als sie in ein, das Zeitmaaß bestimmendes Verhältniß zu den Vocalen treten. Wir gehen daher hier nicht auf den Unterschied der wirklichen und der zusammengesetzten Doppelconsonanten ein, auch setzen wir als bekannt voraus, daß verdoppelte Consonanten keine Doppelconsonanten sind. Wir merken uns nur Folgendes: die Verdoppelung der Consonanten markirt den vorangehenden Vocal auf's Bestimmteste als kurzzeitig. Dasselbe findet bei den Consonanten ck, ß und tz statt, welche eigentlich als Zeichen für die verdoppelten Consonanten kk, ss und zz anzusehen sind. Das ß wird übrigens, sobald es nicht an den Schluß der Sylben tritt, meist durch ss vertreten *).

Die Buchstaben sind die Bedingung des Zeitmaaßes der Sylben, denn diese entstehen durch das Aneinanderreihen und Verbinden einzelner Laute. Bei der Angabe der Länge oder Kürze einer Sylbe muß sowohl der Consonant als der Vocal, der immer einen Hauptbestandtheil der Sylbe bildet, berücksichtigt werden. Aber auch die Bedeutung einer

---

*) Das Zeichen h ist nicht als eigentlicher Consonant zu betrachten, eben so wenig wie der spiritus asper und lenis bei den Griechen. Wir brauchen es einerseits zur Dehnung, wo es dann in die Rechte des e als Dehnungszeichens tritt, d. h. für sich selbst von gar keiner Zeitdauer ist. Andererseits dient es zur Verbindung zweier Sylben, z. B. in wehen, stehen. Denn fehlte das h, so würde man leicht wee'n und stee'n lesen können, woraus ein ganz anderes einsylbiges Klangverhältniß entstände. Diese Bedeutung des h läßt sich auch aus dem th erkennen, z. B. in Vorrath, Demuth, wo es auf die vorangehende Sylbe keinen Einfluß ausübt. Am Anfange eines Wortes, z. B. in theilen, That, mag das th als ein Buchstabe etwa wie das griechische ϑ oder das englische th ursprünglich zu fassen sein. Das q, welches in steter Verbindung mit dem u vorkommt, ist nicht als der sogenannte Doppelconsonant qw zu beurtheilen, sondern als einfacher Consonant, hinter dem das u nur durch die schnelle Aussprache den Charakter eines w erhält. Beim Gesange ist das u hinter dem q durchaus als u und nicht als w zu vernehmen.

Sylbe verdient hiebei Beachtung, und es kommt sehr darauf an, ob man es mit Stamm- oder Ableitungssylben zu thun hat.

Was nun die prosodische Beschaffenheit der Stammsylben betrifft, so sind sie stets lang, wenn sie mit einem Vocale, einem Diphtongen oder einem Dehnungszeichen schließen. Z. B. La in Labung, nah, froh, neu, Bau; ferner Sylben, die nur mit einem Consonanten schließen, wie Gras, Bad, Lob, klein*). Folgen dagegen auf eine Stammsylbe zwei die Wurzel derselben schließende Consonanten oder auch ein Doppelconsonant, so characterisirt sich der Vocal als prosodische Kürze. Z. B. Hund, Hand, Blatt, Licht, Held, Last, Hast. Bei drei Consonanten am Schluß der Stammsylbe gelten dieselben Bestimmungen**). Im Allgemeinen aber ändern sie sich, sobald die Stammsylben untergeordneten Redetheilen angehören. Hier gilt nämlich gerade die entgegengesetzte Regel für solche Sylben, welche auf einen Vocal oder einen Consonanten ausgehen. Sie sind in jedem Falle kurz, z. B. zu, da, wo, von, ab, bis. Folgen zwei Consonanten, oder ein Doppelconsonant wie in wenn, wann, daß, so characterisirt sich der Vocal als Kürze, ebenso wie in sehr, mehr als Länge von selbst.

Ueber die Prosodie der Ableitungssylben, unter denen wir die sogenannten Vor- und Nachsylben verstehen, wäre etwa Folgendes zu merken: die Vorsylben be, ge, er, em(p), ver, zer, ent, ant, miß, un, sind sämmtlich Kürzen, die Vorsylbe ur (nur nicht in dem Worte Urtheil) eine prosodische Länge. Bei Zeitmaaßbestimmung der Nachsylben, wohin wir auch die Flectionssylben rechnen, ist erstens zu bemerken, daß alle, in denen das einfache e und i vorkommt, wie e, er, en, el, in, es, et, ig, icht, isch, ing, sel, lich, rich u. s. w. immer kurz sind, die Länge giebt sich dagegen in den Diphtongen ei, eit, heit, lei, lein, keit und in den Sylben mit den Vocalen a, o und u, also in ut, thum, am, at, sam, sal, bar, dar (ung und schaft machen eine Ausnahme) zu erkennen. Diese häufigen Längen in bloßen Ableitungssylben lassen darauf schließen, daß viele Ableitungssylben ursprüngliche Wurzeln gewesen sind, wie es sich denn auch von mehreren nachweisen läßt.

---

*) Man spricht nicht richtig, wenn z. B. in dem Worte Tag das a kurz klingt. — Das th ist nach dem oben Gesagten ebenfalls als ein einfacher Consonant anzusehen, z. B. in Muth, Rath.

**) Natürlich stehen diese Gesetze nicht so fest, daß es nicht Ausnahmen davon gäbe. Es ist bekannt, daß in Mond, Pferd, Schwerdt, ferner Buße, Maß, saß, Buch, Fluch, Tuch die Vocale lang ausgesprochen werden.

β. Die metrischen Bestimmungen der Sylben sind, wie aus den über das Wesen des Metrums gegebenen Regeln leicht zu entnehmen ist, zum Theil wieder ganz andern Gesetzen unterworfen. Wir merken uns auch hier nur das Allgemeinste.

Was die Stammsylben betrifft, so kann man (denn das Metrum soll die Tönungsdauer der Sylbe angeben) mit ziemlicher Sicherheit feststellen, daß ein Diphtong, ein gedehnter oder verdoppelter Vocal in der Stammsylbe länger töne als ein einfacher Vocal, daß also in der Tönungsdauer von lau, flau, blau, Schnee, Klee, Wahl, und von war, Lob, Gras, ein Unterschied anzunehmen sei. Kommt zu dem Diphtong noch ein Consonant hinzu, wie in Haus, Laub, mein, so wird die Tönungsdauer desselben, wenn auch nur um ein sehr kleines Quantum, vermehrt. Auf die metrische Bestimmung der Stammsylben mit prosodischer Kürze übt die Folge von mehreren Consonanten einen entschiedenen Einfluß aus. Die Vermehrung der auf den Vocal folgenden und zum Stamm gehörenden Consonanten ersetzt nämlich die Zeitdauer, welche der lange und gedehnte Vocal mehr einnimmt als der einfache kurze, so daß also Land, kalt, Licht metrisch eben so lang wäre, wie Lob, Gras, Mal. Erfordern die Consonanten selbst eine gewisse Zeitdauer zur Aussprache, so wird dadurch die Sylbe nur um so länger. Auf die Weise kommt die metrische Länge in stampft, Zopf ungefähr der Länge in Schnee, blau gleich, während nach demselben Gesetze die metrische Länge in Freund, läufst, pfeifst noch über die Länge in Wein, Baum u. dgl. hinausgeht *). Darnach wäre also in den Wörtern läufst, Baum, blau, Gras einerseits und in stampft, kalt, matt andererseits ein Uebergang vom Maximum zum Minimum der metrischen Länge wahrzunehmen. Geht in zweisylbigen Wörtern, oder bei Beugungen der eine von den Consonanten zur nächsten Sylbe über, so behält, z. B. in Län=der, präch=tig, schnel=ler, das Gesetz dennoch seine Geltung.

In untergeordneten Redetheilen, wie in ab, von, hin, an, in, haben wir unbedingte Kürzen, während der Diphtong und die Dehnung wieder auf eine metrische Länge hinweisen, z. B. in aus, sehr, nie u. a. Dagegen haben wo, da, her keinen langtönenden Vocal, wie man aus den Zusammensetzungen wohin, dahin, heran ersehen kann **). Ist ein untergeordneter Redetheil zweisylbig, z. B. aber,

*) Dasselbe Gesetz findet sich in den Sprachen des classischen Alterthums in den sogenannten Positionsverhältnissen.

**) Liegt auf einem der genannten untergeordneten Redetheile der logische Accent, so können sie natürlich lang gebraucht werden, ohne prosodisch oder metrisch lang zu sein.

oder, über, so könnte man allerdings geneigt sein, die erste Sylbe als lang zu brauchen, besonders wenn man der Ansicht ist, daß die Sprache keine pyrrhichischen Wörter besitzt. Der häufige Gebrauch dieser Wörter als Pyrrhichien läßt jedoch darauf schließen, daß die erste Sylbe in der That kurz ist *).

Wir haben nun noch von den metrischen Bestimmungen der Ableitungssylben zu sprechen. Diese treten als Vor- oder Nachsylben, im letztern Falle nicht selten als zusammengezogene Sylben auf. Die metrische Bestimmung der Vorsylben hat nicht viel Schwierigkeit, weil eigentlich nur diejenigen in Betracht kommen, welche sogenannte Positionslängen enthalten. Daß die Vorsylben ge, be, ver, zer metrische Kürzen sind, bedarf keines Beweises; ebenso dies, daß die Sylben ant, ent und niß als Positionslängen gelten. Die Sylbe ur ist langzeitig, während un, prosodisch kurz, nur zuweilen in Folge rhythmischen Einflusses eine metrische Länge werden kann. Auf die nicht geringe Anzahl von Nachsylben, besonders wenn man die zusammengezogenen hinzurechnet, übt das oben angegebene Princip des Metrums ebenfalls seinen Einfluß aus. Darnach sind nämlich Nachsylben wie end, and, ing, icht, schaft, haft, ung, in (ursprünglich mit doppeltem n geschrieben), weil sich zwei und mehr Consonanten an den Vocal anschließen, metrisch durchaus lang. Freilich widerspricht dem sehr häufig die Praxis, indem in ihr diese Sylben sowohl kurz als lang erscheinen **). In dasselbe Verhältniß treten die einen Diphtongen enthaltenden Nachsylben wie heit, keit, lein, ein, ei. Sie sind ebenfalls metrische Längen, wenn gleich sie im Gebrauch auch als Kürzen erscheinen. Nicht minder liest man die schon oben als lang bezeichneten Sylben bar, dar, sam, sal, los, thum als Kürzen, obgleich ein feines Ohr durch solche Kürzen nicht wenig beleidigt wer-

---

*) In meine, deine, seine wird die erste Sylbe lang gebraucht, woraus man schließen kann, daß diese Pronomina einsylbig eigentlich nicht kurz auftreten dürfen, während der pyrrhichische Gebrauch von ihre, dieses Pronomen einsylbig nur kurz erscheinen läßt.

**) Deshalb haben die Metriker diese Sylben, denen sie noch die einsylbigen Präpositionen, Adverbien, Conjunctionen und die einsylbigen Formen der Hülfszeitwörter zugesellten, bisher unter dem Namen der mittelzeitigen Wörter und Sylben aufgeführt. Diese Mittelzeit läßt Edler nicht gelten, er will sie ganz und gar aus der Metrik entfernt wissen und findet nicht mit Unrecht einen Widerspruch darin, wenn in Heiterkeit, Heiligthum, Brüderschaft die Endsylbe lang gebraucht wird, während sie in Thorheit, Freundschaft u. a. kurz sein solle. Er sagt von der Mittelzeit: „Nur die Abstraction hat sie aus dem Gebrauche geschaffen, welchen Dichter zu einer Zeit von der Sprache machten, wo man noch nicht dahin gekommen war, deren Quantität festen, ihrem Organismus entsprechenden Gesetzen zu unterwerfen. Jenes Vorurtheil hat lange genug geherrscht und ist mit der Sprache wie ein Tyrann verfahren, der ihr aufdringt, was ihrer Natur widerstrebt und widerstreitet."

den dürfte. Es giebt nun noch Sylben, welche durch Zusammenziehung entstehen und dann meist eine Position hervorbringen, besonders wenn durch Ausstoßung des stummen e die Consonanten l, n, r mit s, t und st verbunden werden. Auf die Weise erhalten wir die Endungen ers, elt, ens, elst, erst, ert, eln, ern, welche natürlich ebenfalls als metrische Längen gebraucht werden müssen. Daher ist in: da pispert's — und knistert's — und flüstert's — und in: nun dappelt's — und rappelt's, ferner in: sie stammeln — und stottern eine amphibrachische Messung durchaus zu mißbilligen und eine bacchische als die allein richtige anzusehen. Entsteht durch Zusammenziehung keine Position, wie in vom, zum, am, zur, so gehören solche Wörter und Sylben natürlich den über die untergeordneten Redetheile gegebenen Bestimmungen an. Endlich ist noch zu bemerken, daß, wenn eine durch Position entstandene Nachsylbe flectirt wird, wobei der eine Consonant zur Flectionssylbe übergeht, die durch Position lange Sylbe aufhört lang zu sein. Ist demnach in Fremdling die zweite Sylbe positionslang, so wird sie in Fremd-lin-ge kurz, weil das g zur Flectionssylbe zu rechnen ist *).

Fassen wir das über die prosodischen und metrischen Bestimmungen der Sylben Gesagte noch einmal zusammen, so ergiebt sich aus den aufgestellten und zum Theil durch Beispiele erläuterten Regeln folgendes Resultat: Da die Prosodie die Art und Weise ist, wie der Tongehalt der Sylben dem Ohre vernehmlich wird, und da wir es bei der prosodischen Bestimmung der Sylben mit einer lebenden Sprache zu thun haben, so ist es sehr leicht, wenn man den Klangunterschied eines kurzen und eines langen Vocals kennt, die prosodische Länge und Kürze der Sylben überhaupt zu bestimmen. Das Gesetz für diese Bestimmung ist daher außerordentlich einfach. Fälle, die dem Gesetze entgegen sind, findet das in der Sprache bewanderte Ohr leicht heraus und hat sie natürlich als Ausnahmen aufzufassen. Dabei darf aber nicht vergessen werden, daß solche Ausnahmen sich häufig durch gar nichts rechtfertigen lassen und daß sie nur auf einer bloßen Gewohnheit oder auf dem Unterschiede der Sprachdialecte beruhen, woraus sich die Aufforderung ergiebt, die Ausnahmen durch Befolgung des prosodischen Grundgesetzes wieder zur Regel umzugestalten. Die metrischen Bestimmungen sind, da das Metrum jede Sylbe als Ganzes

*) Bei den Stammsylben fand diese Regel keine Anwendung, wie wir gesehen haben. Denn in Län-der blieb die erste Sylbe, wenn gleich das d dadurch, daß es zur Flectionssylbe gezogen wurde, die Position aufhob, dennoch lang.

faßt und ihre Tondauer auf eine bestimmte Einheit zurückzuführen hat, complicirter, und zwar besonders deswegen, weil wir innerhalb des Messungsverhältnisses von Eins zu Zwei (⏑ zu —) besondere Unterschiede anzunehmen genöthigt waren. Wir unterschieden drei bis vier Stufen der wirklichen und fast eben soviel Stufen der Positions-Länge; auch fanden wir selbst in den Kürzen gewisse Unterschiede. Und dennoch ist es eben nicht gut möglich, einen andern Maaßstab an die Messung der Sylben zu legen als den von Eins zu Zwei, weil er eben dem Wesen der Poesie am besten entspricht. In der Musik ist es anders. Sie findet ihr Material, den Ton, nicht vor, sondern hat ihn zu bilden und kann ihm jede beliebige, jedem Ausdruck angemessene Form geben. Das Material der Poesie ist bereits gestaltet und zwar vom Geiste gestaltet. Die Tondauer der Sylben daher nach musikalischen Klanggesetzen zu bestimmen, würde in der Poesie eine ganz verfehlte Wirkung hervorbringen. Im Grunde genommen aber ist der Maaßstab von Eins zu Zwei auch nur ein sinnliches Zeichen für die quantitative Beschaffenheit der Sprache, da eine ganz bestimmte Angabe, wo das Eins aufhört Eins zu sein, und das Zwei über das Zwei hinausgeht, nicht möglich ist. Klarer wird uns dies noch aus den rhythmischen Bestimmungen der Sprache werden.

b) Was zunächst das Allgemeine der rhythmischen Sprachverhältnisse anlangt, so werden wir durch sie auf eine neue Seite desselben Gebiets, von dem wir bisher gesprochen, aufmerksam gemacht. Schon oben bezeichneten wir den Rhythmus als das Princip der Betonung im Allgemeinen oder näher als das Princip der Betonung, die durch die begriffliche Auffassung der einzelnen Sprachtheile bedingt ist. In sofern als das Wort allein schon einen Begriff ausdrückt, findet der Rhythmus auf dasselbe seine Anwendung. Das Metrum hatte nur mit den Sylben im Einzelnen zu thun. Die Verbindung der Sylben zu einer Einheit bringt die sogenannte Wortfigur hervor, von welcher — wenn wir nämlich vom Einzelnen ausgehen — das Gebiet des Rhythmus angeht.

Wenn wir innerhalb des Rhythmus einen Maaßstab für die Betonung des Wortes suchen, so finden wir diesen Maaßstab im Accent. Der Accent ist aber nicht bloß das Princip der Betonung für die einzelne Wortfigur, er ist es auch für die rhythmische Reihe, für den Vers. Dieses neue und wichtige Princip der Betonung drängt indessen weder den prosodischen Wortklang, noch die metrische Messung der Sylben zurück; es ist vielmehr eine wesentliche Aufgabe und Kunst

des Dichters, seinen Vers so zu gestalten, daß jedes Princip in seiner eigenthümlichen Geltung hervortrete *). Die accentuirte Sylbe zeichnet sich vor den andern nur durch eine stärkere und hellere Betonung aus und ordnet sich dieselben nur in dieser Beziehung unter. Gehen wir auf das Einzelne ein, so haben wir es zunächst mit dem Accent einfacher, sodann zusammengesetzter Wörter und endlich mit dem Accent innerhalb des durch die Wörter gebildeten Gedankens zu thun **).

α) Der Accent der einfachen Wörter richtet sich nach der Stammsylbe oder nach der Wurzel des Wortes und erweist dadurch von vorne herein, daß sein Wesen auf der begriffsmäßigen logischen Bestimmung der Sylbenverhältnisse beruhe und nicht bedingt sei durch Quantität oder Position u. dgl. Dabei ist es ganz gleich, ob wir es mit einer Haupt- oder einer untergeordneten Wortklasse zu thun haben. Demnach betonen wir in aber, eben, über den Stamm ebenso wie in freundlich, furchtsam, haltbar die Wurzel. Nun läßt sich, wie es in anderer Beziehung bei der metrischen Bestimmung der Sylben der Fall war, auch in der Betonung der Sylben durch den Accent ein Unterschied wahrnehmen, nämlich der, daß je höher oder tiefer der Vocal der Sylbe an und für sich tönt, desto höher oder tiefer auch die Sylbe selbst betont werde. Demnach klingt die betonte Sylbe in Band heller als in Bund, in Stern heller als in Stirn, in Leid heller als in Laut u. s. w. ***) Einen ähnlichen Unterschied gewahren wir

---

*) Hegel meint, daß die deutsche wie überhaupt die neuern Sprachen eines eigentlichen Naturmaaßes von Länge und Kürze der Sylben entbehren, indem in ihnen erst der Wortaccent der Bedeutung eine Sylbe den andern gegenüber, denen diese Bedeutung abgeht, lang machen könne; das Princip der Accentuirung mache die Längen und Kürzen der Sylben durchaus schwankend, und die Worte: „du liebst" können nach Verschiedenheit des Nachdrucks ein Spondeus, Jambus oder Trochäus sein. Dies ist unrichtig. „Du liebst" ist und bleibt unter allen Umständen ein Jambus. Denn der Accent hat keinen extensiven, sondern nur einen intensiven Werth. Auch darf man sich die deutsche Versbildung nicht nach dem Maaßstabe der antiken denken, da ja das Verschiedene beider darin besteht, daß die Deutschen statt die metrischen Momente des Verses zu zerlegen, wie es die Alten thaten und thun konnten, die Repräsentation der Versfüße eine wichtige Rolle spielen lassen. Wenn daher Hegel sagt, daß der Versuch, in unserer Sprache auf die natürliche Quantität der Sylben zurückzukommen und für dieselbe Regeln festzustellen, unausführbar sei, so ist dies ein Irrthum. Die Vergeistigung der deutschen Sprache in dem Maaße, wie es heutiges Tages der Fall ist, darf auch nicht als ein Hinderniß natürlicher Sylbenmessung angesehen werden, da nicht abzusehen ist, wie trotz aller Herrschaft der geistigen Bedeutung über das sinnliche Material dieses, so lange es überhaupt besteht, seinen Werth verlieren kann. Der Ausspruch: „der empfindenden Freiheit des Geistes widerstrebt es, das zeitliche Moment der Sprache sich in seiner objectiven Realität selbstständig für sich festzusetzen und gestalten zu lassen" ist geistreich und originell, aber nicht wahr.

**) Im Allgemeinen sagt diese Unterscheidung dasselbe, was man sonst unter Sylben-Accent und unter logischem oder Wort-Accent versteht.

***) Zur Unterscheidung der accentuirten von der accentlosen Sylbe bedienen wir uns

auch in den verschieden klingenden Neben- und Ableitungssylben. Man vergleiche so z. B. den Klang der Nebensylben in den Wörtern wunderbar, wunderlich, kommen, Handlung, Fremdling, Freundschaft u. a. Trotz dieses Klangunterschiedes selbst in den thetischen Momenten des Wortes, bezeichnen wir diese den arsischen gegenüber als unbetont. Hat ein Wort zwei oder noch mehr Nebensylben, wie z. B. Fremdlinge, Handlungen, lebende, Freundschaften, hoffentlich, Fruchtbarkeit, schönere, ordentlichere u. a., so versteht sich von selbst, daß, bei einer nothwendigen Klangunterscheidung dieser an und für sich unbetonten Sylben, das Metrum seine Rechte geltend macht und die metrisch längere Sylbe, also lung, ling, schaft vor den Sylben er, en, e einen Vorzug behauptet, ohne daß darum das oben aufgestellte Gesetz seine Geltung verlöre; denn in dem Worte Dankbarkeit zeichnet sich die Sylbe keit, durch hellern Ton vor der Sylbe bar, und in freundschaftlich die Sylbe schaft auf dieselbe Weise vor der Sylbe lich aus. Dagegen klingen die Nebensylben in schönere oder tödtete ganz gleich, und es ist ein Irrthum, wenn man die dritte vor der zweiten bevorzugt hält. Besteht ein Wort nur aus einer Sylbe, so hat es, für sich betrachtet, immer einen Accent, es mag ein Begriffs- oder Formwort sein. Nur durch Zusammenstellung mit andern Wörtern kann ein Formwort unbetont auftreten. Hierbei ist jedoch nicht an eine entschiedene Nichtbetonung zu denken, wie man solche wohl den Wörtern der, die, das, ein, es, man, und zu (bei Infinitiven) hat zuschreiben wollen.

Betrachten wir die Art und Weise, wie der Accent seinen Einfluß auf das Wort ausübt, so ergiebt sich, daß er immer nur bestimmt, ob der Klang einer Sylbe heller oder tiefer ist, oder daß er sich als Acutus und Gravis zeigt*). Der erstere giebt der Sylbe einen vollen und hohen Ton und kann daher auch nur auf Sylben ruhen, deren Natur dem hellen Ton nicht entgegen ist; der andere giebt der Sylbe eine tiefere Tönung und kommt vorzugsweise in e und u vor, während der Acutus insonderheit dem a, i, o und zum Theil auch dem e angehört. Daß in jedem Worte immer nur ein Accent vorkommen

---

der den Rhythmus bezeichnenden Ausdrücke Arsis und Thesis. Das arsische Moment eines Wortes soll soviel bedeuten wie die accentuirte, das thetische soviel wie die accentlose oder wenigstens in Rücksicht des Accents zurücktretende Sylbe. Deshalb darf man aber nicht annehmen, daß Arsis soviel bedeute wie Accent.

*) Von einem gedehnten und geschärften Accent zu sprechen, ist durchaus unrichtig; denn der Accent kann niemals die Dauer der Tönung über die ihm gebührende Zeit ausdehnen, wie denn überhaupt seine Kraft nie eine extensive, sondern eine intensive ist.

könne, bemerken wir hier noch deswegen, weil dies vielleicht die Vorstellung von dem Wesen und der Bedeutung des Accents klarer macht. Man verwechselt nämlich nicht selten Arsis und Thesis mit Hochtonigkeit und Tieftonigkeit. Darnach ließe sich z.B. in dem Worte Handel die erste Sylbe mit dem Acutus, die andere mit dem Gravis belegen. Das wäre aber falsch. Die erste Sylbe hat allerdings den Acutus, die zweite aber ist unbetont, und wiederum ruht in dem Worte unter auf der ersten Sylbe der Gravis, während die zweite Sylbe ebenfalls unbetont ist. Auch begeht man einen Irrthum, wenn man sich in Wörtern, wie wunderbar, wonniglich, zauberhaft, die letzte Sylbe mit einem Accent versehen denkt; die etwas stärkere Hervorhebung dieser Sylben hat ihren Grund lediglich in der Position.

β) Der Accent zusammengesetzter Wörter folgt ebenfalls dem Gesetze begriffsmäßiger logischer Bestimmung, indem er nur denjenigen Theilen des zusammengesetzten Wortes zufällt, welche sich durch Bedeutsamkeit auszeichnen. In dieser Beziehung behauptet das bestimmende Wort vor dem bestimmten immer den Vorzug, und da das erstere in der Zusammensetzung voransteht, so fällt auch auf den Stamm oder die Wurzel dieses ersten Wortes der Accent, z.B. dunkelblau, leidvoll, gedankenvoll, Hausvater, Vaterhaus. Diese Regel steht so fest, daß sie sogar für die mehrfach zusammengesetzten Wörter Geltung hat, wie in Todesnachricht, Landesverräther, Vaterlandsvertheidiger*). Das andere Wort macht sich nur in metrischer Hinsicht geltend, welche Geltung um so wichtiger wird, je bedeutungsvoller das nicht accentuirte Wort an und für sich ist. So wird namentlich ein gewichtiger Nachdruck auf dem Worte liegen, wenn das vorstehende und bestimmende Wort einer untergeordneten Wortklasse angehört, wie dies der Fall ist in auftreten, Anfang, Ausweg, Umgang, Zuthat u.a.**). Bei den Sylben niß, un und ur haben

---

*) In Wörtern, wie die letztern sind, treten die einzelnen Begriffe für sich so bestimmt hervor, daß man sie, streng genommen, keine Zusammensetzung nennen darf und daß hier also auch der Bereich des Accents für das einzelne Wort aufhört. Man thut daher nicht Unrecht, wenn man in solchen Wörtern zwei Accente annimmt.

**) Hierbei ist jedoch zu bemerken, daß, wenn die bestimmende Präposition ihre bestimmende, meist örtliche Bedeutung verliert und durch Zusammensetzung mit einem Zeitworte selbst diesem seine ursprüngliche Bedeutung nimmt, der Accent dem Zeitworte angehört, z. B. in übersetzen, untergraben, durchlaufen. In ich setze über u. s. w. ist das ursprüngliche Verhältniß wieder hergestellt, daher der Accent wieder auf der Präposition ruht. Beispiele wie Jahrhundert, Ostindien u. a. sind als wirkliche Ausnahmen von der oben aufgestellten Regel anzusehen und Beispiele wie ausführlich, glückselig, abscheulich sind als solche zu betrachten, in denen der Sprachgebrauch über die Accentuirung noch nicht völlig entschieden hat.

wir es eigentlich mit verloren gegangenen Stämmen zu thun, und wenn sie in der Zusammensetzung den Accent erhalten, so ist dies eben nur als ein Beleg für die aufgestellte Regel anzusehen. Uebrigens fehlt es auch hier nicht, namentlich in Betreff der Sylbe un an Ausnahmen und an noch nicht völliger Entschiedenheit des Sprachgebrauchs. Man vergleiche nur die Wörter unsterblich, unerhört, unglaublich uud unscheinbar, undeutlich, unglücklich.

Besteht das zusammengesetzte Wort nur aus solchen Wörtern, die den untergeordneten Wortklassen angehören, so kehrt sich, wie wir einen ähnlichen Fall schon bei den metrischen Bestimmungen gehabt haben, das Verhältniß um. Man betont also in empor, fortan, entgegen, seitdem, deswegen, demnach, ringsum, desgleichen das zweite Wort. Nur die mit mal, wärts, falls, lings, halb zusammengesetzten Wörter möchten als Ausnahmen zu betrachten sein.

γ) Der begriffsmäßige Werth eines Wortes war, wie wir bisher gesehen haben, der Maaßstab, welchen man an die Accentuirung desselben legte. Betrachten wir das Wesen und Wirken des Accents innerhalb eines ganzen Gedankens, so verfährt hier die Sprache ganz nach demselben Gesetze, indem sie in einem logisch vollendeten Satze, also in der rhythmischen Reihe, dasjenige Wort besonders hervorhebt, auf welches der Darstellende den Sinn des Hörers vorzugsweise hingelenkt wissen will. So kann es kommen, daß die Aufmerksamkeit des Hörers gerade auf ein Nebenwort oder eine Nebensylbe gerichtet werden soll, wenn es in der Absicht des Darstellenden liegt, dadurch vielleicht einen Gegensatz oder eine Auszeichnung bemerkbar zu machen. Dieser Accent heißt der logische oder Wort-Accent wohl gerade deswegen, weil um ihn herauszufinden und hörbar zu machen, der Leser ganz besonders Logik, d. h. seinen Verstand brauchen muß. Einige Beispiele mögen das Wesen dieses Accents deutlich machen:

Gieb sie dem Kanzler, den du hast,
Und laß ihn noch die gold'ne Last
Zu andern Lasten tragen.

Mir wird ein Glück zu Theil, wie ich es nimmer
Gehoffet, daß mein Nachruhm doch nicht ganz
In meiner Feinde Händen ist, daß doch
Ein Freund mir, ein Bekenner meines Glaubens
Als Zeuge dasteht in der Todesstunde.

Ist euch meine letzte Bitte werth,
Bleibt nicht in England, daß der Britte nicht

Sein stolzes Herz an eurem Unglück weide,
Nicht die im Staube seh', die mir gedient.

— — Die Natur, sie ist ewig gerecht.
Uns verlieh sie das Mark und die Fülle,
Die sich immer erneuend erschafft,
Jenen ward der gewaltige Wille
Und die unzerbrechliche Kraft.

Sieh' da! Sieh' da! Timotheus
Die Kraniche des Ibykus!

Ich stellte mich unter die stürzende Riesin,
Doch sie fiel — und zermalmte mich nicht.
Nationen entstanden und sanken vor mir,
Ich aber blieb und starb nicht.

Aus der Wahrheit Feuerspiegel
Lächelt sie den Forscher an.
Zu der Tugend steilem Hügel
Leitet sie des Dulders Bahn.
Auf des Glaubens Sonnenberge
Sieht man ihre Fahnen weh'n,
Durch den Riß gesprengter Särge
Sie im Chor der Engel steh'n.

An das über den Accent Gesagte könnten wir die Frage anschließen, ob die Poesie es mit einem eigentlichen Tact, wie die Musik, zu thun habe. Dieses ist gerade der Punkt, in welchem die Poesie als am meisten von der Musik abweichend erscheint. „Im Allgemeinen läßt sich behaupten, daß die Poesie, welche das Wort zum bloßen Mittheilungsmittel macht, sich in Ansehung der Zeit dieser Mittheilung nicht einem absolut festen Maaße für die Fortbewegung in so abstracter Weise unterwerfen dürfe, als dies in dem musikalischen Tacte der Fall ist. In der Musik ist der Ton das Verklingende, Haltlose, das einer Festigkeit, wie der Tact sie hereinbringt, schlechthin bedarf, die Rede aber braucht dies Feste nicht, weil sie einerseits in der Vorstellung selbst ihren Anhalt hat und andererseits sich überhaupt nicht vollständig in das Aeußerliche des Klingens und Verklingens hineinlegt, sondern gerade die innere Vorstellung zu ihrem wesentlichen Kunstelemente behält. Deshalb findet in der That die Poesie unmittelbar in den Vorstellungen und Empfindungen, welche sie klar in Worten ausspricht, die substantiellere Bestimmung für das Maaß des Einhal-

tens, Forteilens, Verweilens, Zögerns u. s. w. wie denn auch die Musik selbst im Recitativ *) schon der bewegungslosen Gleichheit des Taktes sich zu entheben anfängt. Wollte sich deshalb das Metrum ganz der Gesetzgebung des Taktes beugen, so wäre der Unterschied zwischen Musik und Poesie, in dieser Sphäre wenigstens, durchweg ausgelöscht, und das Element der Zeit würde sich überwiegender, als die Poesie es ihrer ganzen Natur nach gestatten darf, geltend machen. Dies läßt sich als Grund für die Forderung hinstellen, daß in der Poesie wohl ein Zeitmaaß aber kein Takt herrschen, sondern dem Sinn und der Bedeutung der Worte die relativ durchgreifendere Macht über diese Seite bleiben müsse" **).

c) Die dritte Seite der Versifikation hat es mit der Gestaltung der Sprache zum Verse zu thun. Natürlich müssen die im Vorigen gegebenen Bestimmungen über Rhythmus und Metrum dabei benutzt werden. Sie bilden eigentlich die Grundlage einer richtigen Versgestaltung. Wir sprechen nun zuerst von den Elementen des Verses, alsdann vom Reime und endlich von dem Verse als einem zur Einheit gestalteten Ganzen.

α) Die Elemente des Verses sind aus Sylben zusammengesetzte rhythmische Figuren, die in gleicher oder ungleicher Gestalt auf einander folgen, und eben durch diese Aufeinanderfolge einen Vers bilden. Die Zahl der Momente einer Figur giebt den Eintheilungsgrund für dieselbe ab. Man spricht darnach nämlich von zwei-, drei-, viergegliederten Figuren oder Versfüßen u. s. w. Zu den zweigegliederten oder Grundfiguren gehört 1) der Spondeus (——), dessen Momente zwei gleichzeitige Längen sind, z. B. Hausfrau, hellroth, Aufgang. Wenn gleich die doppelte Langzeitigkeit ein wesentliches Erforderniß des Spondeus ist, so braucht sie doch nicht immer von solchem Gewicht zu sein, wie in den angeführten Beispielen. Wörter wie ankern, liebend, furchtsam, Fremdling sind nach den oben gegebenen Bestimmungen ebenfalls Spondeen und darnach ist die deutsche Sprache nicht, wie einige meinen, arm, sondern sogar reich an Spondeen. Rhythmisch zerfällt der Spondeus in den steigenden (⏑—, Halt ein, Nordost) und in den sinkenden (—⏑, Hausfrau, ausgeh'n). Wie überhaupt der Spondeus eine gewisse Schwerfälligkeit hat, so ist diese besonders dem steigenden eigen, der daher, wenn er im

*) Nicht bloß im Recitativ, sondern auch im sogenannten Solospiel und Sologesange ist dies der Fall.

**) Hegel's Aesthetik.

leichtern jambischen oder trochäischen Verse vorkommt, zur Bezeichnung eines besonderen Nachdrucks dient, z. B.

Vōlltṓnend stimmt der Lyra Saiten,
Die lange ruhten unberührt.

Lōbsíngen will ich der Geweihten,
Die hohe Mutterwürde ziert.

Wēh eúch, ihr duft'gen Gärten im holden Maienlicht,
Eūch zeíg' ich dieses Todten entstelltes Angesicht.

Und stoße tief ihm in's Gekröse
Nāchbṓhrend bis an's Heft den Stahl,
Schwārzquéllend springt des Blutes Strahl,
Hīn sínkt es und begräbt im Falle
Mich mit des Leibes Riesenballe.

Obgleich das eine Moment im Spondeus die Stelle der Thesis vertreten kann, so kann es von seinem metrischen Werthe doch nicht so viel verlieren, daß mehrere auf einander folgende Spondeen eine rhythmische Reihe oder einen Vers zu bilden vermöchten. Der Spondeus erscheint daher innerhalb der rhythmischen Reihe stets stellvertretend. Von derselben Natur ist 2) der Pyrrhichius (◡ ◡), dessen Momente zwei Kürzen sind, die sich eben wie beim Spondeus entweder zu einem steigenden (◡ ◟) oder zu einem sinkenden (◟ ◡) Pyrrhichius gestalten. Diejenigen zweimomentigen Figuren, deren Aufeinanderfolge eine rhythmische oder metrische Reihe hervorzubringen vermag, sind 3) der Trochäus (—◡) und 4) der Jambus (◡—). Die meisten zweisylbigen deutschen Wörter fallen entweder dem einen oder dem andern Versfuße anheim, daher auch die deutsche Poesie sich besonders im jambischen oder im trochäischen Versmaaße bewegt. Der Trochäus wie der Jambus ist dreizeitig, da die Länge zwei Kürzen gleich gerechnet wird. Das Charakteristische beider Versfüße besteht darin, daß der Trochäus weich und sanft erscheint, während der Jambus dem Verse Lebendigkeit verleiht. Der Grund davon liegt bei dem Trochäus in dem Fall von der Höhe oder Stärke zur Schwäche hinab, bei dem Jambus in dem Hinaufsteigen von der Schwäche zur Stärke. Das Charakteristische beider Versfüße läßt sich gut aus folgendem Gedicht von Wieland erkennen:

Oft am Rande stiller Fluthen
Sitz' ich einsam da und zähle,
Zähl' an ihrem trägen Lauf,
Ach, die schleichenden Minuten
Unsrer langen Trennung auf.
Dann geh' ich hin und wanke
Durch Hain und Thal und Flur!
Mein einziger Gedanke
Bist du, Geliebter, nur.
Bei jedem Lispeln
Aus dunklem Laube,
Bei jedem Flügelschlag
Der Turteltaube,
Wie lauscht mein Ohr,
Wie klopft mein Herz!
Und wenn ich Tage lang
Gelauscht, gesucht — wie bang
Ist dann mein Schmerz!

Eine Vertretung des Jambus wie des Trochäus durch den Spondeus verleiht dem jambischen Verse Ruhe, und dem trochäischen mehr Festigkeit. Z. B.

Es ist der Greis, der unverwandt
Nach Frankreich's Strömen wies.

Und so mag des Lebens Erzklang
Durch die Seele dröhnen!
Fühlt der Dichter sich das Herz bang,
Wird sich selbst versöhnen.

Gehen wir nun zu den dreigegliederten Versfüßen über, so erhalten wir als die einfachste Form 1) den aus drei Kürzen (⏑⏑⏑) bestehenden Fuß, den Tribrachys, von dem Aehnliches gilt, wie vom Pyrrhichius. Er tritt nämlich auch nicht selbstständig auf, sondern repräsentirt andere Figuren. Dem Tribrachys gegenüber steht 2) der Molossus (———), welcher in so fern mit dem Spondeus verglichen werden kann, als er dem Verse Feierlichkeit und Würde ertheilt. Uebrigens ist er ebenfalls kein selbstständiger Versfuß. Die Arsis ruht bei ihm, wie beim Tribrachys, entweder auf der ersten oder auf der zweiten Sylbe. Als selbstständiger Versfuß aber gilt 3) der Dactylus (—⏑⏑) von vierzeitigem Maaße. Sein Charakter ist munter und lebhaft. Da wir oben Längen und Kürzen verschiedener Art kennen gelernt haben, so läßt sich leicht denken, daß deren Verwendung auf

einen Versfuß diesen verschieden gestaltet. Wir erhalten z. B. einen flüchtigen Dactylus aus flüchtigen Kürzen, einen schwereren aus schwereren Kürzen. Man vergleiche die beiden Dactylen in Allgemach | öffnete und in Lange zwar | hatten die. Noch flüchtiger als ein aus zwei flüchtigen Kürzen und einer Länge gebildeter Dactylus ist der repräsentirende Dactylus, d. h. ein accentuirter Tribrachys (◡ ◡ ◡), dessen Anwendung gar nicht selten statt findet. Z. B.

Bis ihr das Herz ein Bach von Thränen erleichtert.
Vor der Zerstörung der Erde.
Die von der Frucht des verbotenen Baumes.

Dem als Dactylus gebrauchten Tribrachys gegenüber steht der als Dactylus vorkommende Anapäst, auch Antidactylus genannt. Seiner Bezeichnung nach müßte man ihn ◡ ◡ — auffassen. Er kommt, wiewohl selbst bei Dichtern, denen die Bildung dactylischer Verse bekannt genug ist, äußerst selten vor und dürfte deshalb wohl als eine Aushülfe und nicht zu billigende Figur anzusehen sein. Z. B.

Ob er durch kräftige Hülfe —
Um sich blickt klagend der Held.

Der eigentlich umgekehrte Dactylus ist der Anapäst (◡ ◡ ⏑), den Munterkeit charakterisirt und der, besonders im jambischen Versmaaße angewendet, dem Verse Flüchtigkeit verleiht. Z. B.

Und der Graf zur Erde sich neiget hin.
Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt.
Und des Toggenburgers Name*).

Ein ebenfalls vierzeitiger Versfuß, dessen Gebrauch im Ganzen ziemlich selten vorkommt, ist 5) der Amphibrachys (◡ — ◡). Eine selbstständige Versbewegung abzugeben, vermag er gar nicht. Unter den dreigegliederten Versfüßen merken wir noch drei fünfzeitige, nämlich 6) den Creticus oder Anphimacer (⏑ ◡ —), 7) den Bacchius (◡ ⏑ —) und 8) den Antibacchius oder Palimbacchius (⏑ — ◡). Von allen dreien gilt das vom Amphibrachys Gesagte. Sie werden nicht zu selbstständigen Versbewegungen verwandt, sondern dienen innerhalb eines Verses nur zur Ausfüllung und kommen daher nur als Wortfüße in Betracht.

Unter den viergegliederten Versfüßen ist als Grundform zu betrachten 1) der Proceleusmaticus (◡ ◡ ◡ ◡). Ihm gegenüber

---

*) Dactylen, die in keiner Weise metrisch ausgleichbar sind, dürfen nicht angewendet werden. Es ist daher durchaus falsch, an die Stelle des Dactylus einen Creticus zu setzen, wie Bürger thut:

Braver Mann, braver Mann, zeige dich.

steht 2) der Dispondeus (– – – –), eine Wiederholung des Spondeus. Jener ist vier-, dieser achtzeitig. Beide Figuren, namentlich die erstere, treten nur repräsentirend auf. Dagegen findet sich häufig im Gebrauch. 3) der Choriambus (– ⏑ ⏑ –), eine Zusammensetzung aus dem Trochäus und Jambus. Er ist natürlich sechszeitig und hat die Arsis meistens auf der ersten Länge, wiewohl sie auch auf der zweiten vorkommt. Sein Charakter ist munter und er giebt in Verbindung mit dem Jambus, der ihm meist zur Seite geht, eine gute rhythmische Reihe. 4) der Jonicus, welcher in einer doppelten Form als Jonicus a maiore (– – ⏑ ⏑) und als Jonicus a minore (⏑ ⏑ – –) auftritt und in beiden Fällen die Arsis auf der ersten Länge hat, wird auch nur stellvertretend im jambischen und trochäischen Verse verwendet. 5) Der Antispast oder Choliambus (⏑ – – ⏑) kommt in jambischen Versen auch nur repräsentirend vor. 6) Die Päone aus drei Kürzen und einer Länge bestehend, und je nachdem die Länge die erste, zweite, dritte oder vierte Stelle einnimmt, erster (– ⏑ ⏑ ⏑), zweiter (⏑ – ⏑ ⏑), dritter (⏑ ⏑ – ⏑) und vierter (⏑ ⏑ ⏑ –) Päon genannt, erscheinen stellvertretend in trochäischen und jambischen Versen. Zu selbstständigen Versbildungen werden sie nicht verwendet. Dasselbe gilt 7) von den Epitriten, welche aus einer Kürze und 3 Längen bestehen und, je nachdem die Kürze verschiedene Stellen einnimmt, als erster (⏑ – – –), als zweiter (– ⏑ – –), als dritter (– – ⏑ –) und als vierter (– – – ⏑) Epitrit auftreten.

Von fünfgegliederten Versfüßen, deren das Alterthum mehrere besitzt, brauchen wir für die deutsche Poetik keine zu merken.

Nachdem wir die rhythmischen Figuren im Einzelnen kennen gelernt haben, halten wir es für nothwendig, die Hauptgesetze über die Anwendung derselben beim Bau einer rhythmischen Reihe festzustellen. Vor allen Dingen soll der Dichter zur Darstellung rhythmischer Reihen solche Figuren wählen, welche im Stande sind, eine geordnete rhythmische Bewegung hervorzubringen. Jeder Vers besteht aus Wörtern, und jedes Wort muß natürlich eine von den oben angegebenen Figuren bilden. Die einsylbigen und mehr als viersylbigen Wörter sind ausgenommen. Stellt man die Wörter nun zu einem Verse zusammen *), so ist es nicht nothwendig, daß eine Reihe aufeinanderfolgender Wörter **) aus gleichen rhythmisch-metrischen Figuren be-

*) Daß diese Zusammenstellung einen logisch-poetischen Gedanken ausdrücken und grammatisch richtig sein müsse, versteht sich von selbst.

**) Im Verse pflegt man die einzelnen Wörter sprachliche Figuren oder Wortfüße zu nennen.

stehe. Dadurch wird leicht Einförmigkeit und Weichlichkeit befördert. Stellt man z. B. die Wörter: Meiner, Deiner, Qualen, Klage, mehret, Augen, Seele, tiefe, welche sämmtlich metrisch gleiche Figuren sind, zusammen, so kann man die weichlichen Verse:

Deiner Augen Klage mehret
Meiner Seele tiefe Qualen.

erhalten. Und selbst dann, wenn man nicht im Stande ist, gleiche rhythmische Figuren durch gleiche Wortfiguren darzustellen, wie man z. B. im Hexameter schwerlich fünf Wörter, die Dactylen sind, zusammenfinden wird, klingt die Aufeinanderfolge der Dactylen, wenn der Dichter sie gerade nicht bezweckt hat, einförmig, wie in:

Also der liebende Herrliche. Dämpfend die Flamme des Nachschwerts.

Schwangen sich Himmel um Himmel, gewunden die Reiche der Liebe.

Stellt man dagegen unter einander verschiedene Sprachfiguren zusammen, z. B. ⏑ ⏑ | ⏑ — — | — ⏑ — | das ist | der Lindwurm | kommt und schaut | so kann man einen rhythmisch schönen Vers erhalten. Der Wechsel von Sprachfiguren ist demnach ein Gesetz, welches Schönheit und Abrundung des Verses befördert. Nun ist aber wohl zu beachten, daß die Bildung eines Verses eigentlich nicht nach Wortfüßen oder sprachlichen Figuren, sondern nach Versfüßen vorgenommen wird, daß diese wenigstens das Maaß für den melodischen Klang des Verses sind. Schön ist es dabei immer, wenn der Vers zugleich aus wechselnden Wortfiguren besteht. Wir hätten demnach auf die Zusammenstellung der Versfüße noch einige Rücksicht zu nehmen.

Die deutsche Sprache ist besonders reich an zweisylbigen Wörtern, die, prosodisch bezeichnet, natürlich aus einem arsischen und thetischen Theile bestehen. Hieraus erklärt sich die in der deutschen Poesie am häufigsten vorkommende Zusammenstellung jambischer und trochäischer Versfüße. In der griechischen Sprache, wo nicht bloß eine große Zahl mehrsylbiger Wörter vorhanden, sondern auch die Flection und Formation derselben mannigfaltiger ist, war man von vorn herein auf eine größere Mannigfaltigkeit der Versbildung angewiesen, man mußte auch namentlich sehr bald darauf kommen, wegen dieser Mannigfaltigkeit die Sylben prosodisch-metrisch bestimmt zu messen. Die deutsche Sprache befriedigte sich sehr früh schon mit dem regelmäßigen Wechsel eines arsischen und thetischen Moments. So kam sie in der Versbildung zu der selbst noch in unserer klassischen Poesie überwiegenden Mehrzahl accentuirender, d. h. solcher Verse, in denen die Messung

vorzugsweise nach den arsisch-thetischen Momenten vorgenommen wird, während die griechische Sprache reich an quantitirenden, d. h. solchen Versen ist, welche nicht allein dem Accente, sondern auch der Quantität als bestimmendem Gesetze folgen. Der Umstand nun, daß im Deutschen bei der Formation des Verses mehr der Accent als die Quantität entscheidet, führt auf ein neues Gesetz. Eine stete Aufeinanderfolge von Grundrhythmen, dem Jambus, Trochäus oder Dactylus begünstigt zu sehr die Monotonie, wie schon oben angedeutet worden. Um diese zu vermeiden, lösten die Dichter des Alterthums die langen Momente der Grundrhythmen in Kürzen auf; sie fanden in ihrer Sprache überhaupt Mittel vor, an die Stelle der Grundrhythmen Momente untergeordneter Reihen anzubringen. Das ist im Deutschen, selbst im accentuirenden Verse, nicht möglich. Deshalb suchten sich die deutschen Dichter durch Vertretung (Repräsentation) zu helfen. Sie setzten z. B. an die Stelle des Grundrhythmus ⏑ – die vertretende Figur ⏑ ⏑, oder an die Stelle von – ⏑ die Figur ⏑ ⏑. Es leuchtet bald ein, wie wenig, wenn man beide Figuren auf eine metrische Einheit zurückführt, diese Vertretung den metrischen Anforderungen der Sprache genügt. Dennoch ist diese Vertretung einer rhythmischen Figur durch eine andere etwas so Gewöhnliches, daß wir sie, nach dem dermaligen Zustande der Sprache, als ein Gesetz für die Versbildung anzusehen haben. Wir wollen hier der am häufigsten vorkommenden Erscheinungen erwähnen. Zunächst merken wir uns, daß die Repräsentation meist in der lyrischen Poesie auftritt, daß mithin das Charakteristische derselben in einer besondern Gestaltung der subjectiven Empfindung bestehe. Ueberhaupt werden wir die Vertretungen besonders da finden, wo der Gedanke einen Wechsel der Empfindung ausdrückt und dieser Wechsel sich zugleich der Form mittheilen soll. In folgenden Versen steht an den hervorgehobenen Stellen

Was die Schicksung schickt ertrage.

Nimmer ruht dies treue Herz.

Ach wie schön muß sich's ergehen.

Aber ach der Fährmann fehlt.

der Spondeus statt des Trochäus, eine Repräsentation, die metrisch nicht gerechtfertigt werden kann, die aber in sofern Entschuldigung

verdient, als der stellvertretende Spondeus dem Verse hier offenbar Ernst und Nachdruck verleiht. Weniger schon befriedigt der einen Jambus vertretende Spondeus, weil er das Charakteristische des jambischen Verses aufhebt. Z. B.

Wer nie sein Brod mit Thränen aß.

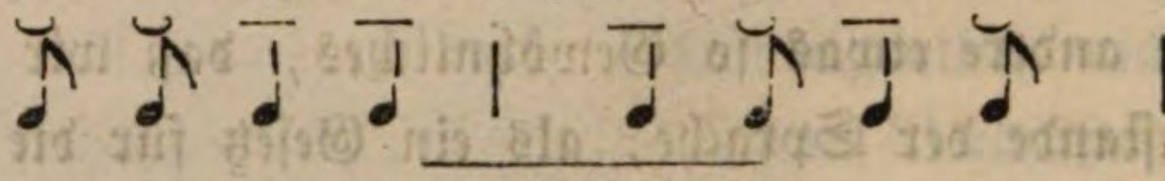
Und manche Sehnsuchtsthräne rinnt

Am falben Wermuthstrauche.

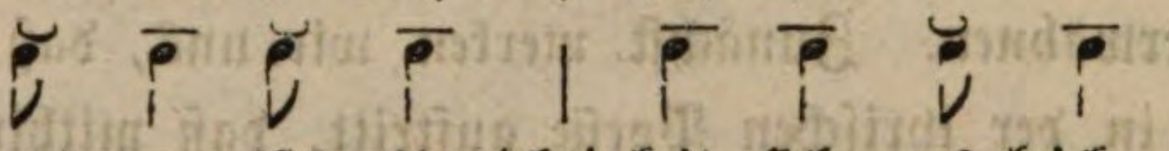
Rings an der Kirchhofmauer.

Theilt man diese Verse dipodisch ab, so entsteht sowohl bei der Vertretung der trochäischen als jambischen Figuren durch den Spondeus eine epitritische Form, die freilich nicht maaßgebend ist; denn der Epitrit zerfällt eigentlich in sieben Einheiten, während wir im trochäischen oder jambischen Verse nur sechs aus ihm herausbekommen. Obige Verse dipodisch abgetheilt und gemessen, erhalten folgende Formen:

Was die Schickung | schickt er = tra = ge. |



Und manche Sehn= | suchtsthrä = ne' rinnt. |



Damit die metrische Unrichtigkeit sich ausgleiche, wird natürlich eine Länge von ihrem Werthe etwas abgeben müssen. In dem ersten Verse macht sich dies zufällig von selbst dadurch, daß „Was die" als Kürzen mit den beiden langen Sylben „Schickung" verbunden in der That einen sechszeitigen Epitrit zu Stande bringen. In dem andern Verse wird man von der Länge in dem Worte „manche" etwas aufgeben, so daß die erste jambische Dipodie einen päonischen Werth erhält. So gleichen sich beide Dipodien, von denen die eine fünf= die andere siebenzeitig ist, aus.

Wie der stellvertretende Spondeus dem Verse einen ernsten und würdevollen Charakter giebt, so drückt der vertretende Pyrrhichius Lebhaftigkeit der Empfindung aus. Man sehe folgende Verse:

Wie sie die Sinne sich verwirrt,
Und wie in Wüsten sich verirrt,
Wie sie die Freude sich verkümmert,
Und wie das Dasein sich zertrümmert.

Hier steht der Pyrrhichius an der Stelle des Jambus. Fast noch häufiger vertritt er den Trochäus. Z. B.

Wie die Engel möcht' ich sein
Ohne Körperschranke.

Die geküßt vom Morgenstrahl.

Zu verbluten mit Geduld.

Wie zerronnen um die Liebenden.

Ruhig ist das Kämmerlein.

Die Zurückführung dieser Verse, wenn man sie dipodisch abtheilt, auf ihre metrische Einheit, bringt päonische Formen hervor, und zwar erscheinen alle vier Päonen in der deutschen Poesie.

Wie zerronnen | um die Lieben= | den.

Ruhig ist das | Kämmerlein.

An der Quelle | saß der Knabe.

Die Kirche ist's | die heilige | die hohe

Die zu dem Him= | mel uns die Lei= | ter baut.

So wenig diese päonischen und epitritischen Figuren sich nach metrischen Bestimmungen rechtfertigen lassen, so sehr findet sich deren Anwendung in der deutschen Poesie, und wie schon oben gesagt wurde, scheint die Repräsentation ein für die deutsche Versbildung nothwendiges Gesetz zu sein. Ob sich die Vertretung durchgängig vermeiden lasse, kann jetzt noch nicht entschieden werden und dürfte einst aus der weitern Entwickelung der deutschen Poesie ersichtlich sein. Uebrigens giebt es Vertretungen, die metrisch wenigstens haltbarer sind als die bisherigen und an einen Gebrauch der Versfüße erinnern, der sich auch bei den klassischen Dichtern des Alterthums findet. Wir meinen den sogenannten Umtausch eines Versfußes oder auch der Momente des Versfußes. In den Versen

Die letzten Wünsche für die Meinen
Leg' ich in eure treue Brust.

erhalten die Sylbe „leg' ich in eu" dipodisch gemessen offenbar die Form — ⏑ ⏑ —, während die durch den Rhythmus vorgezeichnete Form ⏑ — ⏑ — sein soll. Ebenso fordert in folgenden Versen:

Leuchtend in der | Sonne Gold

Auch durch des Ge- | wässers Fluthen.

Harrend von des | Morgens Lichte.

der Rhythmus die erste Dipodie als eine trochäische, während sie aus einem Jonicus gebildet wird, der freilich auf die Einheit einer trochäischen Dipodie zurückkommt.

Schließlich bemerken wir noch, daß, trotz dem die Repräsentation als solche sich durchgängig in der deutschen Poesie findet, ihre Anwendung im Einzelnen doch noch keinen bestimmten Regeln unterworfen ist. Unzweifelhaft geht aber auch hierin, je mehr für die deutsche Versbildung der Accent in Verbindung mit der Quantität maaßgebend wird, die Sprache einer größern Gesetzmäßigkeit entgegen.

β) Bevor wir zur eigentlichen Versbildung kommen, machen wir nun zweitens noch auf ein Moment der Sprache aufmerksam, das sich zu sehr als ein besonderes characterisirt, als das wir es nicht auch einer besonderen Betrachtung unterwerfen sollten. Wir meinen den Reim. Der Reim, überhaupt nur den neuern Sprachen eigen, behauptet auch in der deutschen Sprache eine wesentliche Stelle*). Er trat nicht von Anfang an als Reim auf, sondern erschien auf seiner ersten Stufe als Alliteration. D. h. die Alliteration bahnte den Weg zum Reim; das Princip beider ist ein und dasselbe. Die Alliteration hat es mit der Gleichheit zweier Consonanten an verschiedenen Stellen des Verses zu thun, wie sich dies schon aus Gedichten sehr früher Zeit erkennen läßt. Z. B. im Hildebrandsliede:

Die **H**elden warfen den **H**arnisch und **h**ingen das Schwert
Ueber die Panzer-**R**inge, da sie **r**itten zum Kampf.

*) Nach Schlegel's Ansicht ist der Reim ein Ersatzmittel für die verloren gegangene Quantität der Sprache. Dies mag wahr sein in Rücksicht auf die römische Sprache. Der Reim ging indeß nicht aus dem Princip dieser Sprache hervor, sondern wurde als etwas Fremdes von ihr aufgenommen. Denn die Reime, welche wir bei Horaz und besonders bei Ovid finden, sind als etwas durchaus Zufälliges und nicht von den Dichtern absichtlich Hervorgebrachtes anzusehen. Umgekehrt war in der deutschen Sprache die Quantität noch nicht hinlänglich hervorgetreten, als sich bereits der Reim in seinen Anfängen zeigte. Wir halten den Reim für eine Klangform, deren weiche, zarte Farbe auf einen ganz neuen, eigenthümlichen Sprachgeist hinweiset, auf einen Sprachgeist, der sich wesentlich von dem der alten Sprachen unterscheidet und den wir mit einem Worte den christlichen nennen möchten.

Hildebrand, Heerbrands Sohn, der Hochgeborne,
Der Geistes vollere, hub an zu forschen und fragte
Mit wenigen Worten, wer im Männergeschlecht
Wäre sein Vater. „Welches Namens bist Du?“
Kind im Königreich ist kund mir alles Menschenvolk.

Ganz in derselben Weise, aber schon als ein Schritt näher zum Reim, tritt die Assonanz auf. Sie besteht in der Wiederholung und Hervorhebung ein und desselben Vocals, der, wenn er in den Schlußworten etwa zweier Verse zu stehen kommt, dem Reime fast ganz gleich klingen kann. Man sehe die Beispiele aus dem Ludwigsliede:

Wer da ein Dieb war
Und sich gerettet sah,
Der fing zu fasten an
Und ward ein guter Mann.

Da erbarmte es Gott,
Der erkannte ihre Noth,
Er hieß reiten von dannen
Ludewig mit seinen Mannen.

Von Gott er Urlaub nahm,
Ergriff die Kriegesfahn u. s. w.

aus denen zugleich der Uebergang von der Assonanz zum Reim wahrgenommen werden kann. Für das bereits an den Reim gewöhnte Ohr haben die Alliteration wie die Assonanz in ihrer ursprünglichen Bedeutung keinen hinreichenden Klangwerth. Man hat sie daher in der neuern Poesie namentlich auszubilden und die Wiederholung der betreffenden Buchstaben häufiger anzubringen gesucht, um dadurch eine ganz entschiedene Färbung in den Klang der Verse zu bringen. So drücken folgende Alliterationen entschiedene Weichheit aus:

Wonne weht von Thal und Hügel,
Weht von Flur und Wiesenplan,
Weht vom glatten Wasserspiegel,
Wonne weht mit weichem Flügel
Des Piloten Wange an.

Wo Liebe lebt und labt, ist lieb das Leben.

Ich will das Herz mein Leben lang
An Lieb und Lob der Schönen
Und meine Laute, meinen Sang
An Lieb und Lob gewöhnen.

Folgende Alliteration malt sehr treffend den Character Mephistophels:

Grau, grämlich, griesgram, gräulich, Gräber, grimmig,
Etymologisch gleicherweise stimmig,
Verstimmen uns.

Die Assonanz wirkt nicht so bezeichnend, wie die Alliteration, giebt aber dennoch dem Verse eine characteristische Weichheit. Z. B.:

Wenn einmal das Kind, das uns auch liebet,
Spricht die Mutter, zu uns niederstiege!
Gerne gäb ich ihm die schönsten Blumen,
Sprach die Schwester. Gerne, sprach der Bruder
Gäb' ich ihm die allerschönsten Früchte.

Nach der großen Cäsarea
Die vor andern Städten funkelt,
Heller Preis von Kappadocien
Trifft im stillen Thalesgrunde
Zwischen Wiesen, zwischen Wäldern,
Wandrer eines Klosters Kuppel,
Draus die gottergebnen Brüder
Tag und Nacht zum Heiland rufen u. s. w.

In des Klosters Refectorium
Liegt, verwundet auf den Tod,
Ein versuchter Kriegsgeselle
Aus dem Mordgefecht entflohn,
Wo Julian so Macht als Leben
Im gewagten Spiel verlor u. s. w.

Mit dem Wesen dieser Figuren hängen noch andere Klangbildungen in der Sprache zusammen, die zwar keine vorbereitende Stufe für den Reim abgeben, die aber ihrem Wesen nach nicht anders aufzufassen sind als die ausgebildete Alliteration, Figuren, die man wohl zu den rhetorischen zu rechnen pflegt, die aber am richtigsten ihre Stelle hier einnehmen. Wir nennen zuerst die Annomination, welche durch mehrfache Wiederholung ein und desselben Wortes, wenn gleich nicht immer in ein und derselben Form, malerische Farbe in einen Gedanken bringt. Z. B.:

Aber der Hörenden floß die schmelzende Thrän' auf die Wang' hin;
So wie der Schnee hinschmilzt auf hochgescheitelten Bergen,
Welchen der Ost hinschmelzte, nachdem der West ihn geschüttelt;
Daß von geschmolzener Nässe gedrängt abfließen die Bäche.
Also schmolz in Thränen der Gattin liebliches Antlitz.

Aehnlich verhält es sich mit der sogenannten Congruenz, die der Alliteration eigentlich noch näher steht, indem sie zwar auch als Tonmalerei durch Buchstaben auftritt, diese Buchstaben aber nicht gleich zu sein brauchen. Z. B.:

Felsenthore knarren rasselnd
Phöbus' Räder rollen prasselnd.

Rege dich, du Schilfgeflüster!
Hauche leise, Rohrgeschwister!
Säuselt, leichte Weidensträuche,
Lispelt, Pappelzitterzweige.

Wenn die Bewegung oder der Gang einer Sache, wie sich dieselbe entwickelt, so dargestellt wird, daß ihr Wesen aus dem Klange sich erkennen läßt, pflegt man die Figur Harmonie zu nennen. Im Grunde ist sie von der Congruenz nicht verschieden. Als Beispiel

Horch! da sprudelt es silberhell
Ganz nahe, wie rieselndes Rauschen
Und stille hält er zu lauschen,
Und sieh, aus dem Felsen geschwätzig schnell,
Springt murmelnd hervor ein lebendiger Quell.

Majestätisch prächtig nun,
Wie des Donners Orgelton,
Stürmend von hinnen jetzt, wie sich von Felsen
Rauschende, schäumende Gießbäche wälzen,
Holdes Gesäusel bald,
Schmeichlerisch linde,
Wie durch den Espenwald
Buhlende Winde
Schwerer dann und melancholisch düster,
Wie durch todter Wüsten Schauernachtgeflüster.

Die sonst als rhetorisch bezeichnete Figuren, die Anaphora und die Epiphora, erstere die Wiederholung ein und desselben Wortes am Anfange, die andere am Schlusse verschiedener Gedanken, nicht minder die Epizeuxis, welche ein und dasselbe Wort, in derselben Form an verschiedenen Stellen eines Gedankens wiederholt, müssen, streng genommen, auch zu den Klangfiguren gerechnet werden. Wir merken uns noch einige Beispiele für die Anaphora:

Töne frohe Leier,
Töne Lust und Wein!
Töne sanfte Leier,
Töne Liebe drein!

Und immer höher schwoll die Fluth
Und immer lauter schnob der Wind
Und immer tiefer sank der Muth.

Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern;
Was ihr nicht faßt, das fehlt euch ganz und gar;
Was ihr nicht rechnet, glaubt ihr, sei nicht wahr;
Was ihr nicht wägt, hat für euch kein Gewicht,
Was ihr nicht münzt, das, meint ihr, gelte nicht.

Für die Epiphora:

Der goldne Frühling kommt, er baut die Flur der Liebe,
Und du, wie schön du bist, und keine Spur der Liebe!
Kein Kummer nagte noch an deiner jungen Seele,
Nie fühlte Schmerz, wer nie den Schmerz erfuhr der Liebe!
Die Liebe ruft! Es weht des Lenzes weicher Athem
So süß um jeden Kuß, um jeden Schwur der Liebe u. s. w.

Er liebt Dich!
Verstehst du, was das heißt? Er liebt Dich!

Für die Epizeuxis:

Da ließ er
dich fallen! ließ dich fallen! dich dem Baiern
dem Uebermüthigen, zum Opfer fallen.

Laß mich weinen,
An deinem Herzen heiße Thränen weinen,
Du einz'ger Freund. Ich habe Niemand — Niemand
Auf dieser großen weiten Erde Niemand.
So weit das Zepter meines Vaters reicht,
So weit die Schifffahrt unsre Flaggen sendet,
Ist keine Stelle — keine — keine, wo
Ich meiner Thränen mich entlasten darf,
Als diese.

Wenn man diese letztern Figuren, namentlich die Anaphora und Epiphora mit dem Reime vergleicht, so findet unter ihnen keine unbedeutende Aehnlichkeit statt, besonders wenn diese Figuren in ihrer Anwendung ausgedehnt werden. Freilich tritt der Reim nur am Ende des Verses, und wenn dieser lang ist, auch wohl in der Mitte auf. Das was ihm mit den genannten Figuren gemeinsam angehört, ist der Gleichklang an bestimmten Stellen der Rede.

Gehen wir nun specieller auf das Wesen des Reimes ein, so ist zuvörderst zu bemerken, daß seitdem man eine feste und möglichst be-

stimmte Sylbenmessung der deutschen Sprache gewann, der Reim aus der Sprache verschwand, weil man ihn für ein bloßes Ersatzmittel mangelnder Quantität hielt. Die neuern und zwar die klassischen Dichter Deutschlands haben ihn wieder aufgenommen und auf Kosten des Reims — es läßt sich nicht leugnen — die Quantität vernachlässigt. Deshalb aber halten wir den Reim eben für ein wesentliches Eigenthum der Sprache, das für sich gewissermaaßen eine noch größere Berücksichtigung in Anspruch nimmt, als die Quantität. Wir meinen dies so: Die Ausbildung der Quantität in der Weise, daß wir durch sie die Fähigkeit erlangen, die Versarten des Alterthums nachzubilden und eine übermäßige Schätzung dieser Versarten, weil sie der klassisch-antiken Poesie angehören, führt von dem Idiom unserer Sprache ab. Zur Bewahrung der Eigenthümlichkeit germanischer Poesie gehört wesentlich der Reim, und so groß die Verdienste Klopstock's um die deutsche Sprache sind, so geschickt und besonnen Voß in seiner Versbildung ist, so sehr muß man doch von dem erstern bekennen, daß sein poetisches Talent, in wahrhaft nationale Formen gegossen, sich besser ausnehmen würde, von dem letztern aber, daß er bei aller Künstlichkeit zum Wesen der Kunst dennoch nicht durchgedrungen ist*).

Der Reim ist ein in zwei verschiedenen Worten dem Ohre vernehmbarer Gleichklang, zu dessen Hervorbringung die Gleichlautung wenigstens eines Vocals und des darauf folgenden Consonanten gehört. Natürlich muß der Vocal in beiden Wörtern auch in Betreff der metrischen Länge von gleichem Werthe sein. Es reimen sich demnach die Sylben dar und bar, Haar und Schaar, Fall und Knall, ebenso Haus und Maus, rein und fein, ziehn und fliehn. Dagegen werden Tönungen wie lehren und währen, sogar hört und währt u. a. als Reime behandelt; sie sind jedoch nicht als reine, sondern als unreine Reime anzusehen. Wir dürfen Beispiele wie folgende:

Keiner als ihr Wilhelm! Frühlingsweihe
Rief die Edlen in den Buchenhain,
Unterm Grün, durchstrahlt von Himmelsbläne, !
Flogen sie den deutschen Ringelreih'n.

Der Strom braust unter ihr spat und früh,
Speit ewig hinauf und zertrümmert sie nie.

---

*) Dadurch daß unsre Dichter fremde Sprachen und namentlich die klassischen Sprachen des Alterthums kennen lernten, ging in die deutsche Sprache so Manches, namentlich in Betreff der Satzwendung und Wortstellung über. Dies ist aber, so weit man jetzt ein Urtheil über die Entwickelung unsrer Sprache hat, durchaus untergeordneter Art und thut dem eigenthümlichen Wesen der Sprache gar keinen Schaden.

Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn
Wie Sterne leuchtend, wie Aeuglein schön.

Was also trinkt und lieben kann,
Wird in das erste Reich gethan.

Das Laub, dem Hain entrissen,
Stirbt unter euren Füßen.

---

nicht als nachahmenswerth hinstellen, wenn gleich wir sie in den Versen klassischer Dichter finden. Ist die Lautverschiedenheit des Vocals nur gering, wozu besonders dies gehört, daß ein langer Vocal nicht mit einem kurzen zur Reimbildung verwendet werde, wie in den beiden letzten Beispielen, so ist der Reim zwar kein reiner, verdient aber eher Entschuldigung, wie in folgenden Beispielen:

— Ein grünes Feld,
Bei dem ein Palmenbaum zwei Anker hält.

Freund, versäume nicht zu leben,
Denn die Jahre fliehn,
Und es wird der Saft der Reben
Uns nicht lange glühn.

Aus sieben Schanzen jagten wir
Die Mützen von dem Bär.
Da, Friedrich, ging dein Grenadier
Auf Leichen hoch einher.

Süß ist was die Biene zollt,
Süßer dennoch Minnesold.

Reißt sich blutend los,
Schwingt sich auf sein Roß.

Ich erkenn' euch ernste Mächte!
Strenge treibt ihr eure Rechte.

Sieht ein Schiff an Joppe's Strande,
Das die Segel bläht,
Schiffet heim zum theuern Lande,
Wo ihr Athem weht.

Trägt's nicht länger mehr
Und verläßt das Heer.

Was von der Unreinheit des Reims in Betreff des Vocals gilt, läßt sich in derselben Weise von dem auf den Vocal folgenden Consonanten sagen. Weiche Zungen-, Lippen- oder Gaumenlaute dürfen keinen harten gegenüberstehen, selbst bei völliger Gleichheit des Vocals. Darnach sind folgende Reime zu verwerfen:

Erspähe mir des Feindes Blöße
Und stoße tief ihm in's Gekröse.

Und wie mit des fernen Donners Getose
Entstürzen sie schäumend dem finstern Schooße.

Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen
Und sich die gold'nen Eimer reichen,

Sie füllt ihn mit funkelndem Wein bis zum Rande,
Und der Jüngling sich also zum König wandte.

Ebendahin gehören Reime wie meiden und leiten, grüßen und küssen. Steht aber in einem einsylbigen Reim ein scharfer Consonant einem schwachen gegenüber, so ist der Reim wenigstens zu entschuldigen, wie in folgenden Beispielen:

Und beiseit legt jener das Sakrament,
Von den Füßen zieht er die Schuhe behend.

Tritt er als Ministrant,
Das Meßbuch in der Hand.

Und ein Edelknecht sanft und keck,
Und den Gürtel wirft er, den Mantel weg.

Nicht so leicht zu billigen wären schon:

Regte hundert Gelenke zugleich,
Laß ich los der Koralle umklammerten Zweig.

Ein Glöcklein hört er erklingen fern,
Ein Priester war's mit dem Leib des Herrn.

Findet bei der Ungleichartigkeit der Consonanten auch noch eine Unreinheit des Vocals statt, wie in büßen und missen, Zweige und Sträuche, so sind die Reime durchaus tadelnswerth.

Als besondere Forderung für den Wohllaut des Reims ist nun noch Manches zu beachten. Vor Allem muß der Reim mit dem Accent behaftet sein. Falsch ist daher:

Wie die Engel möcht ich sein
Ohne Körperschranke,
Deren Unterredung ein
Tönender Gedanke.

Ueberhaupt kommt ihm eine gewisse Fülle zu. Er liebt dabei aber nicht Häufung von Consonanten, weil diese ihm sein Wesen, Gefälligkeit und Anmuth verkümmern. Nächstdem ist bei Reimstrophen von größerem Umfang Abwechselung der Vocale nothwendig, weil die mehrmalige Wiederholung eines und desselben Vocals, wenn auch mit verschiedenen Consonanten verbunden, Einförmigkeit herbeiführt.

Fehlerhaft ist darnach das Beispiel:

O laß mich trinken aus der gold'nen Schale,
Die hold das sonst so harte Schicksal reicht,
Und stoßt mich nicht hinweg vom Freudensaale,
Aus dem der alte Schmerz jetzt schon entweicht.

Ich lebte nicht, ich wandelt' wie im Schlafe,
Durch diese lichte, farbenreiche Welt,
Ich trug mein schweres Dasein wie ein Sclave,
Der sich zum Trost an seinen Träumen hält.

So schleppte ich in banger Qual die Plage,
Vom Schicksal auferlegt, gelassen hin.
Und wünschte nur, doch hofft' ich kaum, es tage
Dereinst vielleicht dem nachtumhüllten Sinn.

Ebensowenig darf man ein und dasselbe Wort als Reim wiederholen, selbst dann nicht, wenn es nur der äußern Form nach als ein und dasselbe erscheint, z. B. Reich und reich, arm und Arm, weise und Weise, oder auch todt und Tod, Heerde und Herde. Fälle, in welchen eine Wiederholung beabsichtigt wird, trifft natürlich kein Tadel. Hierzu gehört z. B. die Wiederholung in folgendem Epigramme:

Nichts geht über den Wein,
Sagt mein Kellner; allein
Er geht über den Wein*).

---

*) Der Reim in Göthe's Haideröslein:

Knabe sprach: ich breche dich,
Röslein auf der Haiden.
Röslein sprach: ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich.

pflegt auch als eine so beabsichtigte Wiederholung aufgefaßt zu werden, indem man den Reim für einen männlichen hält. Richtiger aber scheint es uns, den Reim als einen gleitenden zu betrachten, da Goethe gewiß nicht absichtslos das breche dem steche gegenüber gestellt hat.

Was die Benennung des Reims, seiner Sylbenzahl nach, betrifft, so nennt man einen zweisylbigen, wenn die letzte Sylbe kurz, die vorletzte Sylbe lang ist, einen weiblichen Reim. Der männliche ist nur einsylbig und muß auf eine Wurzel fallen. Die Einsylbigkeit zeichnet ihn vor dem weiblichen weichen durch Kraft und Fülle aus, wie dies besonders dann wahrzunehmen ist, wenn er nicht mit weiblichen wechselt. Z. B.

Sohn, da hast du meinen Speer,
Meinem Arm wird er zu schwer.

Ist in einem zweisylbigen Reime die letzte Sylbe lang, so nennt man ihn einen schwebenden Reim. Endungen also wie ung, licht, eln, ert, end und andere würden demnach, in der letzten Sylbe stehend, einen schwebenden Reim hervorbringen. Von größerm Gewicht sind, wie wir oben S. 59 gesehen haben, schon die Endungen heit, keit, lein, thum, schaft, und noch bedeutungsvoller wird die zweite Sylbe in zusammengesetzten Wörtern, so daß in Reimen, wie Lehrstand und Wehrstand, Rheinland und Weinland, eine fast völlige Gleichzeitigkeit der Reimsylben statt findet. Solche fast gleichzeitigen Reime sind in der That schwebende, während man Reime wie handelnd und wandelnd, trauern und lauern, nicht völlig schwebende Reime nennen könnte.

Außer den zweisylbigen Reimen giebt es noch dreisylbige, deren erste Sylbe lang, die beiden andern kurz sind, die also einen vollständigen Dactylus repräsentiren. Man nennt sie gleitende Reime und findet sie erst bei neuern Dichtern. Einige Kritiker halten sie für eine Reimspielerei, allein mit Unrecht. Sie besitzen im Gegentheil einen besondern Wohllaut und können, an gehöriger Stelle angebracht, von außerordentlicher Wirkung sein. Das Aetherische, was z. B. in folgenden Versen Goethe's liegt:

Rosen, ihr blendenden,
Balsam versendenden!
Flatternde, schwebende,
Heimlich belebende,
Eilet zu blüh'n!

würde sich durch nichts anders, als gerade durch den gleitenden Reim so gut darstellen lassen. Aehnlich wird in andern Versen der Inhalt charakteristisch mit dem Reime verwebt.

Selig der Liebende,
Der die betrübende,

Heilsam und übende
Prüfung bestanden.

Thätig ihn preisenden
Liebe beweisenden,
Brüderlich speisenden,
Predigend reisenden,
Wonne verheißenden,
Euch ist der Meister nah,
Euch ist er da.

Bei der Verbindung gereimter Verse zu einem Ganzen, einer Strophe, pflegen die Dichter, da der Gebrauch gleitender Reime, der Natur dieser Reime gemäß, im Ganzen selten vorkommt, entweder männliche Reime oder weibliche unter einander zu verbinden oder beide mit einander wechseln zu lassen. Die Verbindung nur männlicher Reime zu einem Ganzen verleiht dem Gedichte Würde, Ernst und Kraft, während durch die Verbindung nur weiblicher Reime das Gedicht den Charakter der Zartheit und Weichheit erhält. Man vergleiche die folgenden Strophen untereinander:

Wohlauf! es ruft der Sonnenschein
Hinaus in Gottes freie Welt,
Geht munter in das Land hinein
Und wandelt über Berg und Feld.

Ein kräftiger Mann,
Recht frisch bereit,
Wo er helfen kann,
Zuwenden das Leid
Mit Ruf, mit Leuchte, mit Hand.
Ist zu schwarz die Nacht,
Ist zu fern der Ort,
Da schickt er mit Macht
Seine Stimme fort
Mit Trost über See und Land.

Ein neues Lied, ein neues Lied!
Gesundheit und ein froh Gemüth!
Wer unser neues Lied nicht kann,
Der fang' es heut zu lernen an,
Und sei zu üben es bemüht:
Gesundheit und ein froh Gemüth!

Komm, mein lieber Kamerad,
Dein bin ich mit Wort und That!

Wer das Gläslein heut noch hält,
Weiß nicht, ob er morgen fällt.

Weiches Moos am Felsgesteine
Schwellend scheint es zu begehren:
Komm, o Wolke, weine, weine
Mir zu die geheimen Zähren!
Winde hauchen hier so leise
Räthselstimmen tiefer Trauer,
Hier und dort die Blumenweise
Zittert still in tiefer Trauer.

Wie oft hab' ih hier froh gesessen,
Wenn alle Sterne im Erblassen.
Auch alle Welt hat mich vergessen,
Seit mich die Liebste hat verlassen.
Nichts weiß von mir die grüne Erde,
Nichts weiß von mir die lichte Sonne;
Der Mondenglanz ist mir Beschwerde,
Die Nacht ist meiner Thränen Bronne.

Es ist übrigens nicht zu leugnen, daß der gleichmäßigen Aufeinanderfolge entweder nur männlicher oder nur weiblicher Reime die oben ausgesprochene Regel nicht immer zum Grunde liegt, und daß sich zuweilen kein genügender Grund auffinden läßt, warum der Dichter nicht gewechselt hat. Streng genommen dürfte eine Gleichheit der Reimarten nur da anzutreffen sein, wo sie auch nach obiger Regel gefordert werden kann. Sonst ist es immer am besten, wenn der Dichter in der Wahl männlicher und weiblicher Reime wechselt.

Für die Art und Weise, Reime zusammenzustellen (Reimverschlingung), giebt es verschiedene Schemata. Die Gestalt derselben ist meist durch die Anzahl der eine Strophe bildenden Verse bedingt. Die gewöhnlichsten Reimverschlingungen werden sich am besten aus Beispielen erkennen lassen *). Auf die Gleichheit und Verschiedenheit der Reimstellungen wollen wir durch gleiche und verschiedene Buchstaben aufmerksam machen.

Ihr verblühet, süße Rosen — a
Meine Liebe trug euch nicht; — b
Blühet, ach! dem Hoffnungslosen, — a
Dem der Gram die Seele bricht. — b

---

*) Auf Verschlingungen, die so eigenthümlich sind, daß sie den Eintheilungsgrund für eine bestimmte Dichtart abgeben, nehmen wir hier keine Rücksicht, sondern gedenken derselben weiter unten.

oder umgekehrt

Wer nie sein Brod mit Thränen aß, a
Wer nie die kummervollen Nächte b
Auf seinem Bette weinend saß, a
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte. b

oder

Blumen, eure lieben Augen a
Sollten nicht zum Sehen taugen? a
Lieblinge des Angesichts, b
Schautet ihr vom Maie nichts? b

Du heiliges und weites Meer, a
Wie ist dein Anblick mir so hehr! a
Sei mir im frühen Strahl gegrüßt, b
Der zitternd deine Lippen küßt (!) b

Grüne Dämmerung des Haines a
Schattet uns umwebend b
Sanfter Glanz des Sonnenscheines a
Blickt durch Laub, es blickt des Weines a
Glanz entgegen, bebend. b

Wohin flohst du sel'ger Glaube, a
Aus der Menschen Sinn und Muth? b
Wurdest schnödem Spott zum Raube. a
Ohne Ruhstatt irrt die Taube a
Ob der großen Sündenfluth. b

Oft am Rande stiller Fluthen a
Sitz ich einsam da und zähle, b
Zähl' an ihrem trägen Lauf, c
Ach die schleichenden Minuten a
Unsrer langen Trennung auf. c

Pflanzt die Gläser auf den Tisch, a
Trinkt die schwarzen Sorgen nieder, b
Windet Kränze, singet Lieder, b
Myrt' und Aster sind noch frisch, a
Singet und dann trinket wieder. b

Wollt ihr vielleicht beim Jagen a
Die Mordgewehre tragen, a
Der Netze Hüter sein? b
Gedungen von Centauren c
Auf hohen Aesten lauern, c
Zum Klang der Hörner schrein? b

Noch einmal stimmet an das Lied a
Der Kraft, die Herz an Herzen zieht. a
Ihr weihen wir uns Hand in Hand b
Und knüpfen ein unlösbar Band b
Der schönsten Kraft, die in uns glüht, a
Der Freundschaft, Liebe, Hochgemüth. a

Alles ruht. Wie abgeschieden, a
Abgelöst ist jedes Joch; b
Selbst der Gram entschlief in Frieden. a
Meine Liebe, wachst du noch? b
Höre meinen letzten Laut, c
Der sich nur der Nacht vertraut. c

Nach Sevilla, nach Sevilla, a
Wo die letzten Häuser stehen, b
Sich die Nachbarn freundlich grüßen, c
Mädchen aus dem Fenster sehen, b
Ihre Blumen zu begießen, c
Ach, da sehnt mein Herz sich hin. d

Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein? a
Hör's näher und näher brausen. b
Es zieht sich herunter in düsteren Reih'n, a
Und gellende Hörner schallen darein, a
Und erfüllen die Seele mit Grausen. b
Und wenn ihr die schwarzen Gesellen fragt: c
Das ist Lützow's wilde verwegene Jagd. c

Die Fenster auf, die Herzen auf! a
Geschwinde, Geschwinde! b
Der alte Winter will heraus, c
Er trippelt ängstlich durch das Haus, c
Er windet bang sich in der Brust d
Und kramt zusammen seinen Wust d
Geschwinde, Geschwinde. b

Es rieselt klar und wehend a
Ein Quell im Eichenwald, b
Da wähl' ich einsam gehend a
Mir meinen Aufenthalt. b
Mir dienet zur Kapelle c
Ein Gröttchen, duftig frisch, d
Zu meiner Klausnerzelle c
Verschlungenes Gebüsch. d

Zum Kampf der Wagen und Gesänge, a
Der auf Corinthus Landesenge a
Der Griechen Stämme froh vereint, b
Zog Ibykus, der Götterfreund. b
Ihm schenkte des Gesanges Gabe, c
Der Lieder süßen Mund Apoll; d
So wandert' er am leichten Stabe c
Aus Rhegium, des Gottes voll. d

Ich trink und trinkend fällt mir bei, a
Warum Naturreich dreifach sei. a
Die Thier' und Menschen trinken, lieben, b
Ein jegliches nach seinen Trieben b
Delphin und Adler, Floh und Hund c
Empfindet Lieb' und wetzt den Mund. c
Was also trinkt und lieben kann, d
Wird in das erste Reich gethan. d

Schon lag im feuchten Grab versenket, a
Der fromme Clemens tief im Meer, b
Und trauernd, bis zum Tod gekränket a
Stand seiner Jünger Schaar umher. b
Sie späh'n umsonst mit bangem Blicke c
Nach ihres Freundes Leiche dort, d
Ihn barg der Heiden böse Tücke c
Am unerreichbar grausen Ort; d
Denn mit des Ankers Centnerschwere e
Ward er gestürzt zum tiefen Meere. e

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht, a
Im alterthümlichen Saale b
Saß König Rudolphs heilige Macht a
Beim festlichen Krönungsmahle. b
Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins, c
Es schenkte der Böhme des perlenden Weins, c
Und alle die Wähler, die sieben, d
Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt, e
Umstanden geschäftig den Herrscher der Welt, e
Die Würde des Amtes zu üben. d

Purpurgluth am Himmel leuchtet. a
Spiegeleben ruht der See, b
Abendthau das Gras befeuchtet, a
Schwäne zieh'n in blauer Höh', b
Und entlang dem Seegestade c
Kommt der Harfner ernst und still, d

Der, verirrt auf fremdem Pfade, c
Sich die Herberg' suchen will. d
Heimath ist ihm nicht gegeben, e
Kein beharrliches Gebiet; f
Fremde Milde nährt das Leben, e
Sternenaufblick das Gemüth. f

Die Bühne will es ganz versöhnen, a
Das Leben mit des Kampfes Schweiß, b
Ausgießen alle Huld des Schönen a
Und mit der Anmuth Rosen krönen a
Auch noch des Drama ernsten Kreis, b
Daß nach der Buße, nach der Reue c
Und wenn die Götter uns verzeihn, d
Die Schönheit wieder uns erfreue c
Und Segen möge mit uns sein. d

Dumpf rauscht's vom hohen Wogenstrand a
An's steile Felsengestade, b
Und grau wie der Geister wehend Gewand a
Weht dichter Nebel sich über's Land a
Und hüllt die dämmernden Pfade. b
Die herbstlichen Lüfte säuseln, c
Es steigt in leisem Kräuseln c
Die blaue Welle des See's, d
Aus Wolken die Sterne blinken, e
Und langsam wogen und sinken e
Die Silberflocken des Schnee's. d

Mahadöh, der Herr der Erde, a
Kommt herab zum sechsten Mal, b
Daß er unsers Gleichen werde, a
Mitzufühlen Freud' und Qual. b
Er bequemt sich hier zu wohnen, c
Läßt sich alles selbst geschehn. d
Soll er strafen oder schonen, c
Muß er Menschen menschlich sehn. d
Und hat er die Stadt sich als Wandrer betrachtet, e
Die Großen belauert, auf Kleine geachtet, e
Verläßt er sie Abends, um weiterzugehn. d

Was rennt das Volk, was wälzt sich dort a
Die langen Gassen brausend fort? a
Stürzt Rhodus unter Feuers Flammen? b
Es rottet sich im Sturm zusammen, b
Und einen Ritter, hoch zu Roß, c
Gewahr' ich aus dem Menschentroß, c

Und hinter ihm, — welch' Abenteuer! — d
Bringt man geschleppt ein Ungeheuer. d
Ein Drache scheint es von Gestalt, e
Mit weitem Krokodilesrachen, f
Und Alles blickt verwundert bald e
Den Ritter an und bald den Drachen. f

Diesen Martin, rief der Satan a
Fürchtet nichts, ihr Höllengeister, b
Fürchtet nichts und hört den Rath an, a
Den geschmiedet euer Meister. b
Diesen Martin, der, geplaget, c
Angefochten — unverzaget, c
Unverfährdet, uns zum Hohn, d
Wiederbringt die Kreaturen, e
Die zu unsern Zeichen schwuren, e
Dem verhaßten Menschensohn, d
Diesen gilt es zu verderben; f
Also will um ihn ich werben, f
Zählt ihn zu den Unsern schon. d

Aus diesen Beispielen sehen wir, wie mannigfaltig die Reimverschlingungen sein können. Daß sie in diesen Beispielen noch nicht erschöpft sind, läßt sich bald erkennen, wenn man mit den neben den Reimen aufgezeichneten Buchstaben Combinationen anstellt. Uebrigens stehen nicht, wie hier in den Beispielen, sich immer gleichfüßige Verse gegenüber, es wechseln nicht selten kürzere mit längern Versen, wie:

Wenn wir einem wünschen sollen,
Laßt uns wünschen gleich was Rechtes,
Ob uns gnädig hören wollen
Helfer menschlichen Geschlechtes,
Wie sie hörten
Die verstörten
Drei Verschütteten in Bergwerksstollen.

Als noch nicht ganz gewöhnliche Reimverbindungen, die zuweilen in Reimkünstelei ausarten können, sind Reime, die in einem und demselben Verse vorkommen, anzusehen. Z. B.

Der Dichter sprach: In Alles tausendfach,
Was die umgiebt, die meine Seele liebt,
Möcht' ich mich wandeln können;
Daß außer mir und meiner süßen Gier
Ich nicht den Dingen, welche sie umringen,
An ihr müßt' Antheil gönnen;

Daß sie nichts sah' und hört' und in der Näh'
Nichts hätte, das nicht ich,
Nichts träte, rührte, noch mit Sinnen spürte,
Als mich, als mich, als mich.

In dieselbe Klasse der Reimverbindungen gehört der sogenannte Kettenreim, der schon im Mittelalter gebraucht, ebenfalls in neuester Zeit wieder angewendet worden ist. Er hat noch mehr Steifheit als der vorhin angeführte. Z. B.

Wenn langsame Welle sich an Welle schließet,
Im breiten Bette fließet still das Leben,
Wird jeder Wunsch verschweben in dem einen:
Nichts soll des Daseins reinen Fluß dir stören.
Läßt du dein Herz bethören durch die Liebe,
So werden alle Triebe losgelassen,
Der Kraft in vollen Massen sich entladen u. s. w.

Andere Reimbildungen und Benennungen übergehen wir.

γ) Wir kommen nun zum dritten Abschnitt der Versification, in welchem wir den Vers als ein Ganzes betrachten.

Der Vers entsteht aus einer Zusammenstellung oder Verbindung von Rhythmen, die jedoch nach einem bestimmten Gesetze statt finden muß, weil ja auch die Prosa aus einer Verbindung rhythmischer Momente gebildet wird. Das Princip der Zusammenstellung von Rhythmen für den Vers läßt sich so angeben, daß nur gleichartige Rhythmen einen Vers zu Stande bringen. Diese Gleichartigkeit aber besteht darin, daß Arsis und Thesis stets in gleichem Verhältnisse bleiben Hierbei kann nun erstens die Zusammenstellung so geschehen, daß sich gleiche Rhythmen in ihrem arsischen und thetischen Momente gleichmäßig wiederholen. Z. B.

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —
Kaum er- | sah der | Kadi | dieses | Schreiben, |
— ⏑ | — ⏑ | — | — ⏑ | —
Stand die | Treue | starr und | voller | Schmerzen.

oder

— ⏑ | — | ⏑ — | — | ⏑ —
Sie wa- | ckelt schnell | man glaubt | es kaum.
— ⏑ | — | ⏑ — | — | ⏑ — —
Doch nimmt | es rich- | tig sei- | nen Husch.

oder

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —
Sollen die | Menschen nicht | denken und | dichten.

In solchen gleichen und gleichmäßig an einander gefügten Rhythmen erscheint aber nicht immer der Vers. Die Rhythmen können auch verschiedenartig gewählt sein. Nur ist dabei erforderlich, daß die durch die Arsis bezeichneten Momente, welche den Tact hervorbringen (z. B. in mehreren gleichartig auf einander folgenden Versen), sich auch gleichmäßig wiederholen, oder mit andern Worten, daß die Figuren, aus denen der Vers zusammengesetzt ist, in ihren Arsis- und Thesisverhältnissen sich entsprechen.

In den drei Versen:

Selbst nicht, da du zuerst im Eichenschatten

und:

Komm! ich bebe vor Lust! reich mir den Adler,

und:

Ha, dort kömmt er mit Schweiß, mit Römerblute.

sind die Tactverhältnisse durchaus gleich, obwohl sich eine sehr merkliche metrische Verschiedenheit in ihnen zu erkennen giebt. Im ersten Verse theilen wir metrisch so ab:

im zweiten so:

im dritten so:

Darnach ergiebt sich in allen Versen eine gleiche Stellung der Arsis. Die Momente, auf welchen die Arsis ruht, sind aber metrisch unter einander durchaus verschieden, und so erkennen wir gleich, daß die wesentliche Bestimmung der rhythmischen Bewegung durch den rhythmischen Accent oder die Arsis bewirkt wird. Andrerseits wirkt aber auch die Quantität bestimmend auf die Bewegung des Verses. Vergleichen wir z. B. die metrischen Verhältnisse des ersten und dritten Verses, so findet sich in beiden eine gleiche Anzahl von Längen und Kürzen. Hauptsächlich bestimmend bleibt freilich immer die Stellung der Arsis. Hier sehen wir, was schon oben bei der Repräsentation der Versfiguren bemerkt wurde, wie nach der dipodischen Messung eine metrische Umstellung der Versfüße statt finden darf. Denn die Worte:

im Eichenschatten

und

reich mir den Adler

bilden die Figuren ⏑—⏑—|⏑ und —⏑⏑—|⏑, so daß der Dijambus mit dem Choriambus verwechselt wird. Solche Umstellungen und

Zerlegungen der Figuren sind besonders der lyrischen Versbildung eigen, während sie in der dramatischen Poesie als weniger statthaft erscheinen. Da wo die thetischen Momente eine ganz bestimmte Geltung haben, wie im rein trochäischen, jambischen oder dactylischen Verse, werden sie gar nicht statt finden dürfen. Daß übrigens eine solche Ausgleichung, wie wir sie in den angegebenen Versen versuchten, nicht überall zu Stande zu bringen ist, sehen wir aus der Vergleichung des ersten mit dem zweiten Verse, wo, wenn man beide Verse in die metrische Grundeinheit zerlegt, der zweite Vers eine Kürze zu viel hat. Hier zeigt sich ganz und gar der prosodische Einfluß auf die Ausfüllung eines bestimmten Zeitmaaßes. Am deutlichsten wird der Einfluß der Prosodie in dem Klopstockschen Verse:

Nieder zu dem Haine der Barden senkt,

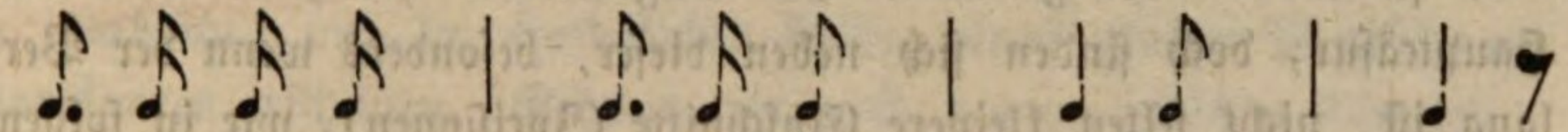
der gemessen diese Gestalt hat:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ⏑ | –

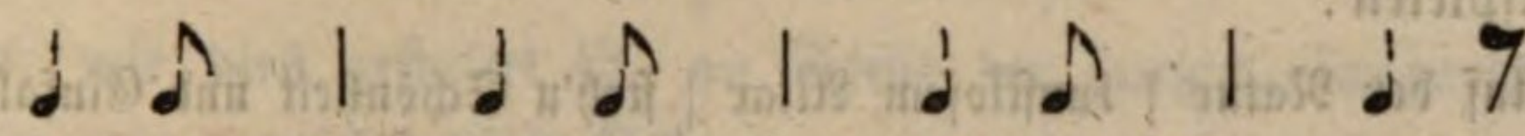
und relativ dieser Bezeichnung:

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | –

gleich ist. Durch Noten ließe sich diese relative Gleichheit etwa so darstellen:



und



Da für den Vers die Arsis das wichtigste Moment ist und man nur aus der Stellung derselben die eigenthümliche Gestaltung des Verses entnehmen kann, so erscheinen im jambischen oder anapästischen Verse die den Vers beginnenden Kürzen gewissermaaßen als nebensächlich. In der Musik bezeichnet man solche Momente besonders und nimmt sie in den Tact nicht auf. Sie heißen da Auftact (Anakrusis). Die in der Musik zum Auftact gehörenden Momente vervollständigen sich, wie bekannt ist, durch den Schlußtact einer musikalischen Reihe. Aehnlich verhält es sich in der Poesie. Verse, wie diese:

Da | lächelt der König mit arger List.
Und er | kommt zum Freunde. Der König gebeut.

beginnen mit solchen Momenten, die in der Musik jedenfalls durch den Auftact bezeichnet werden müßten. Auch zeigt sich hier das musikalische Gesetz, nach welchem der Schluß eines im Auftact beginnenden Verses mit der Arsis abschließt, welche mit dem Auftact verbunden, eine vollständige rhythmische Figur abgiebt. Der Auftact ist übrigens

nicht ein wesentliches Moment in der Versbildung und auch erst in neuerer Zeit als Bestandtheil des Verses aufgestellt worden.

Wichtigere und auf den Wohllaut des Verses einfließende Bestimmungen sind die Cäsur und die Pause. „Wenn wir den Vers als eine zu Ende geführte größere metrische Reihe betrachten, so heißt das Moment desselben, mit welchem sich eine rhythmische Reihe innerhalb derselben endigt, die Cäsur" *). Solche Abschnittspunkte finden sich in jedem Verse, und ein richtiges Lesen des Verses führt sehr bald auf die Stelle der Cäsur hin. Tritt der Abschnitt nach der Arsis ein, wie in folgenden Versen:

Der Bischoff steht | im reinen Meßgewand.

Und niederstürzt | dem gegenwärt'gen Gotte.

so heißt die Cäsur eine männliche. Nach der Thesis, wie in den Versen:

In meinen Kerker | dringt der Himmelssegen.

Vertraue
Dem Allvermögenden, | der dürre Stab
Kann Zweige treiben | in des Glaubens Hand,

wird sie weibliche genannt. Im Allgemeinen hat jeder Vers eine Hauptcäsur; doch finden sich neben dieser, besonders wenn der Vers lang ist, nicht selten kleinere Einschnitte (Incisionen), wie in folgenden Beispielen:

Auf der Natur | kunstlosem Altar | steh'n Schönheit und Einfalt.

Eilender naht | und athmender trinkt | den erfrischenden Luftstrom.

Hier zerfällt die Hauptcäsur in zwei Cäsuren, von denen jede vielleicht einen gleichen Werth hat. In dem Verse:

Als sie den Greis | wahrnahm, | wie er ruht | in athmendem Schlummer.

dürften sich mehrere Einschnitte nachweisen lassen.

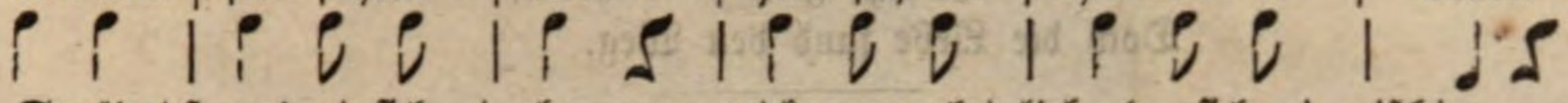
Mit der Cäsur ist die Pause nicht zu verwechseln. Diese fällt ebenfalls hinter die Arsis und Thesis; doch unterscheidet sie sich von der Cäsur dadurch, daß ihre Wirkung der der Interpunction gleich kommt und die Bestandtheile des Verses mehr von einander trennt. Eigentlich ist der Werth der Pause ein rein musikalischer und läßt sich

---

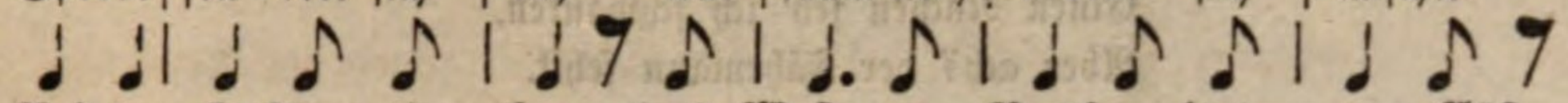
*) „Die Cäsur steuert der kahlen Monotonie und bringt in das durch seine unterschiedslose Regelmäßigkeit lahme Fortfließen einen Zusammenhang und höheres Leben hinein, welches durch die Verschiedenheit der Stellen, an denen die Cäsur eintreten kann, ebenso mannigfaltig wird, als es durch die geregelte Bestimmtheit derselben nicht in eine gesetzlose Willkühr zurückzufallen vermag." Hegel.

am besten erkennen, wenn man dem Verse Noten unterlegt. Daß am Schluß eines Gedankens, an Stelle eines Interpunctionszeichens eine Pause stehen darf, ist leicht einzusehen. Aber auch mitten im Verse wird sie nicht selten vorkommen. Man bezeichne z. B. mit Noten folgende Verse:

Aus dem | fel = sichten | Kern | hebt sich die | thürmen = de | Stadt.



Spröde | son = dert sich | ab, was | kaum noch | liebend sich | mischte



Bei der Deklamation kann das Wesen der Pause mit dem der Cäsur leicht verwechselt werden *).

Die bisherigen Bemerkungen haben insonderheit Beziehung auf das Einzelne im ganzen Verse. Mit Rücksicht auf das hierüber Gesagte erwähnen wir noch der Eurhythmie und Euphonie, für deren Hervorbringung einige Bestimmungen zu machen sind. Die Eurhythmie oder Wohlbewegung des Verses wird besonders durch Mannigfaltigkeit und Wechsel der Wortfiguren bewirkt. Die der deutschen Poesie vorzugsweise eigene Repräsentation der rhythmischen Figuren läßt nämlich in den einfachsten Schematen des Verses, also im jambischen und im trochäischen Verse, einen großen Wechsel von Wortfiguren erscheinen. Nehmen wir z. B. den trochäischen Dimeter

— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ |

und setzen, wie dies gestattet ist, an Stelle der kurzen, lange Sylben, so erhalten wir zunächst dies Schema:

— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ |

Dieses Schema nach Wortfiguren zerlegt, giebt uns einzeln folgende besondere Figuren:

(— ⏑) (— —) (— ⏑ —) (— — — —) (⏑ — ⏑) (— ⏑ — ⏑) (— ⏑ — —)

(— — ⏑ ⏑) (— — — ⏑) (— — — — —) u. a.

Demnach können in dem trochäischen Verse Wörter vorkommen, die Spondeen, Cretici, Molossen, Ditrochäen, Dijamben, Dispondeen und Epitriten sind. Durch mannigfaltigen Wechsel in diesen Wortfiguren wird der trochäische Vers rhythmisch wohl gestaltet. So gehören folgende Verse Schillers zu den wohlgelungenen:

Dort auf Sestos Felsenthurme,
Den mit ew'gem Wogensturme

---

*) Edler hat sich meines Wissens zuerst in bestimmter Weise über das Wesen der Pause und deren Erscheinung im Verse ausgesprochen. Doch dürfte Manches von dem, was er über die Pause sagt, nur auf die Cäsur angewendet werden können.

Schäumend schlägt der Hellespont,
Saß die Jungfrau, einsam grauend,
Nach Abydos Küste schauend,
Wo der Heißgeliebte wohnt.
Ach zu dem entfernten Strande
Baut sich keiner Brücke Steg,
Und kein Fahrzeug stößt vom Ufer;
Doch die Liebe fand den Weg.

Einen Nachen seh' ich schwanken,
Aber ach? der Fährmann fehlt.
Frisch hinein und ohne Wanken!
Seine Segel sind beseelt.

Hier sind die repräsentirenden Figuren von außerordentlicher Wirkung. Aehnlich verhält es sich mit dem jambischen Dimeter, dessen einfache Form:

⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — |

so umgewandelt werden kann:

⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — |

Darnach kommen in ihm folgende Wortfiguren vor:

(⏑ —)(⏑ ⏑)(⏑ — ⏑)(— ⏑ —)(⏑ — ⏑ —)(⏑ — ⏑ ⏑)(— ⏑ — ⏑)(— ⏑ ⏑ ⏑)

u. s. w.

Als Wortfiguren enthalten also im jambischen Dimeter der Pyrrhichius, der Amphibrachys, der Creticus, der Dijambus, der Dispondeus und der Päon eine Stelle. Als gut gebildet mögen folgende jambische Verse angesehen werden:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet;
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.
Doch darf ich bitten, bitt' ich Eins:
Laß mir den besten Becher Weins
In purem Golde reichen.

Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm,
Was lockst du meine Brut
Mit Menschenwitz und Menschenlist
Hinauf in Todesglut?
Ach! wüßtest du, wie's Fischlein ist
So wohlig auf dem Grund,
Du stiegst herunter, wie du bist,
Und würdest erst gesund.

Es wurde schon oben bemerkt, daß das Aufeinanderfolgen gleicher Wortfiguren dem Verse Mattigkeit und Monotonie gebe, wie in den Beispielen:

Freude bringen deine Worte
Meinem kranken Herzen dar.

Deiner Augen Klage mehret
Meiner Seele tiefe Qualen.

---

u. a. Damit mag indessen nicht gesagt sein, daß eine solche Gleichmäßigkeit der Wortfiguren niemals vorkommen dürfe. Zuweilen wird sie bezweckt und bringt z. B. im trochäischen Verse eine vom Dichter beabsichtigte Weichheit hervor, wie in folgenden Versen:

Fordert keine andre Liebe.

Eurer Augen stilles Weinen.

Wie die Aufeinanderfolge gleicher Wortfiguren die Bewegung des Verses ausdruckslos macht, so wirkt ganz ähnlich die Aufeinanderfolge mehrerer einsylbiger Wörter, wie in den Versen von Goethe und Schiller:

Hat er sich in der Waldkapelle.

Und du, die gern mit ihr sich gattet.

Mit dem Stoff sich zu vermählen.

Sie wird erst mit dem Strom und schwindet.

Wenn er nicht an die drei Worte glaubt.

Dasselbe gilt von den vielfach zusammengesetzten Wörtern, wenn sie sich im Verse häufen. Eine derartige Versbildung bleibt immer zu tadeln, wenngleich unsere klassischen Dichter nicht selten diese Gesetze übersehen. Als tadelnswerth sind folgende Verse anzusehen:

Dumouriez's, Bonaparte's Kampfgewinnsten,
Die Zeitung steht den Herren gleich zu Diensten.

Clootz, Danton, Marat litten viel Gerüchte,
Dann Joubert, Hoche, vom Militärverpflichte.

Beabsichtigt und malerisch wirksam sind wohl die zusammengesetzten Wörter in:

Ein Regenstrom aus Felsenrissen,
Er kommt mit Donners-Ungestüm,
Bergtrümmer folgen seinen Güssen
Und Eichen stürzen unter ihm.

Die Euphonie (Wohllaut) hat es besonders mit dem Klange und der musikalischen Wirkung der Vocale und Consonanten in den einzelnen Wörtern zu thun. Darnach gehört hierher, was wir schon oben S. 76. u. ff. bei den dichterischen Klangfiguren als lobens- und als tadelnswerth hervorgehoben haben. Im Besondern bemerken wir hier nur noch, daß Eintönigkeit besonders durch mannichfaltigen Vocalwechsel vermieden wird, und daß man sich vor Häufung tonloser Vocale, insonderheit des e zu hüten hat. Verse, wie folgende von Schiller:

Es schwelgt das Herz in Seligkeit,

Den schlechten Mann muß man verachten.

Und dazu ward ihm der Verstand,
Was er erschafft mit seiner Hand.

---

mißfallen durchaus. Dagegen sind;

Ob auch das Roß sich grauend bäumt
Und knirscht und in den Zügel schäumt,
Und meine Doggen ängstlich stöhnen,
Nicht rast' ich, bis sie sich gewöhnen.

Danke, daß die Gunst der Musen
Unvergängliches verheißt:
Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist.

---

euphonisch schön gebildet. In Bezug auf die Consonanten ist die Aufeinanderfolge von Zusammenziehungen und schwer auszusprechenden Consonantenverbindungen zu vermeiden. Nicht gut anwendbar sind also Worte: sprach's, spricht's, stampft, läuft's, schlampft's und Kopfschmerz, Glücksstern. Hierher zählen wir auch unstatthafte Elisionen, wie: bad't, betracht't, freundlich's u. dgl. ebenso wie unnöthige Anhängung des stummen e, wie: mein Herze, Glücke, zurücke u. dgl.

In das Gebiet des Wohllauts gehört auch die Vermeidung des schon von den alten Dichtern in der Versbildung vermiedenen Hiatus. Der Hiatus entsteht durch Aufeinanderfolge zweier zu verschiedenen Sylben und Wörtern gehörender Vocale. Mitten im Worte ist er

natürlich nicht zu vermeiden und wirkt auch nicht so unangenehm. Aber in der Aufeinanderfolge zweier Wörter, von denen das eine mit einem Vocale schließt und das andere mit einem Vocale anfängt, kann er unter Umständen sehr unangenehme Wirkung hervorbringen. Sind die Vocale verschieden, so läßt sich die Härte ertragen, besonders wenn beide Wörter eng zusammengehören, wie dies beim Artikel die, eine, und bei dem Fürwort sie, erstere mit einem Hauptworte, letzteres mit einem Zeitworte verbunden, der Fall ist. Darnach sind folgende Beispiele erlaubt:

Wenn er mit niederm Söldnerslohne
Den edeln Führer zu entlassen glaubt.

Je höhre schönre Ordnungen der Geist.

Je reicher wird die Welt, die er umschließet.

Sind die Vocale aber gleich und berühren sich besonders die Vocale e, so wirkt der Hiatus unangenehm, was auch bei dem Zusammenstoßen des e und i der Fall ist. Daher muß da, wo es angeht, der Vocal des ersten Wortes entfernt werden, wie in folgenden Beispielen:

Vor deren Aug' allein sie hüllenlos erscheint.

Wo sie mit dem finstern Gatten
Freudlos thronet, stieg' ich hin.

Eine beide Vocale trennende rhythmische Pause oder ein Interpunctionszeichen wirken natürlich mildernd.

Steht dann vor ihrem münd'gen Sohne — entschleiert als Urania.

Glückselige, die sie — aus Millionen
Die Reinsten — ihrem Dienst geweiht.

δ) Wir sprechen endlich noch von der Benennung der Verse und von der Verbindung derselben zu Strophen. Die Benennung der Verse hängt von dem Umfange derselben, d. h. von der Wiederkehr bestimmter metrischer und rhythmischer Figuren ab. Dabei ist es nicht nothwendig, daß die Figur immer als dieselbe wiederkehre, sie kann auch zerlegt werden. Ist die metrische Grundfigur z. B. der Spondeus, so kann sich an diesen sehr wohl ein Dactylus oder Anapäst anschließen. Je nachdem sich nun in einem Verse diese Grundverhältnisse ein bis achtmal wiederholen, nennt man den Vers Monometer,

Dimeter, Trimeter, Tetrameter, Pentameter, Hexameter, Heptameter und Octameter. Ueber dieses Maaß gehen die Verse nicht leicht hinaus, und in der deutschen Poesie sind die gewöhnlichsten Verse Dimeter und Trimeter. Der Tetrameter findet sich schon seltener. In Nachbildungen griechischer Versmaaße kommen natürlich auch umfangreichere Verse vor. Hierbei ist nun noch zu bemerken, daß man die aus zweisylbigen Grundfiguren bestehenden Verse dipodisch mißt. Eine Dipodie oder Syzygie nennt man nämlich die Vereinigung zweier dreizeitigen metrischen Grundformen. Die Verbindung von zwei Jamben (⏑—⏑—) oder zwei Trochäen (—⏑—⏑) ist demnach eine Dipodie. Eine Dipodie, z. B. —⏑—⏑ bildet einen Monometer, zwei Dipodien z. B. —⏑—⏑ | —⏑—⏑ bilden einen Dimeter u. s. w. Dagegen werden diejenigen Verse, deren Grundfiguren aus drei und mehreren ungleichzeitigen Sylben bestehen, monopodisch gemessen. Ein Dactylus bildet also schon einen Monometer und folgende Form —⏑⏑ | —⏑⏑ | —⏑⏑ stellt einen dactylischen Trimeter dar. Dasselbe gilt von Anapästen, cretischen, choriambischen und andern mehrzeitigen Grundfiguren. Meistens tritt ein als Dimeter oder Trimeter bezeichneter Vers nicht vollständig auf, sondern der letzten Figur fehlen ein oder mehrere Momente, welche man mit dem griechischen Namen Katalexis bezeichnet, und den Vers selbst einen catalectischen nennt. So sind folgende Bezeichnungen die eines catalectischen Dimeters, dessen Grundfigur der Trochäus ist.

—⏑—⏑ | —⏑—
—⏑—⏑ | —⏑
—⏑—⏑ | —

Dem entsprechen folgende catalektische Verse:

Ewig jung und ewig grün.

Auf der Welle blinken.

Jene holde Zeit.

Ein mit der vollständigen Ausfüllung des Metrums schließender Vers wird ein acalectischer und ein solcher, der noch mit einem Moment über das Maaß hinausgeht, eine hypercatalectischer genannt. Folgende Verse sind acatalectische Trimeter:

Dort ist Mühsal, | Drang, Verfolgung, | Noth und Kummer.
Hier ist Frieden, | Eintracht, Stille, | Ruh' und Schlummer.

Nachtigallen | aller Zonen | mit den Rosen.

Dagegen heißen die Verse:

Ich hab' aus Lie= | be zu der mil= | den Frucht am Bau= | me
Das rauhe Moos | an seinem Stam= | me liebgewon= | nen.

---

hypercatalectische Trimeter, und die Verse:

Ich las in ih= | ren Feuerblik= | ken,
Sie schien mit mir | sich zu entzük= | ken.

---

hypercatalectische Dimeter. Diesen fremden Ausdrücken entsprechen im Deutschen die Namen unvollzählig, vollzählig und übervollzählig. Will man nun bestimmen, ob Verse voll= oder unvoll= oder übervollzählig sind, so mißt man sie nach der zum Grunde liegenden rhythmischen Figur ab und sieht, ob in den dipodisch gemessenen Versen die letzte Dipodie, in den monopodisch gemessenen Versen, ob die letzte Monopodie vollständig, unvollständig oder übervollständig ist. Dabei kann man nun auf ein verschiedenes Resultat kommen, je nachdem man den Rhythmus oder das Metrum zum Maaßstabe der Messung annimmt. Ist Ersteres der Fall, so würde man im jambischen und anapästischen Versmaaß dadurch, daß man einen Auftact statuirt, sehr wohl einen unvollzähligen Vers erhalten, während nach rein metrischer Messung derselbe Vers vollzählig sein könnte. Demnach erscheinen die Verse:

Er kommt aus dem kindlichen Alter der Welt,
Wo die Völker sich jugendlich freuten.

Die Schuldverschreibung lautet an die Todten.

---

rhythmisch gemessen so:

Er | kommt aus dem | kindlichen | Alter der Welt 7
Wo die | Völker sich | jugendlich | freuten 7 | 5

Die | Schuldverschreibung | lautet an die | Todten 757

---

während nach metrischer Messung ihre Gestalt folgende wird:

Er kommt | aus dem kind= | lichen Al= | ter der Welt,
Wo die Völ= | ker sich ju= | gendlich freu= | ten 5

Die Schuldverschrei= | bung lautet an | die Todten 5

Wenn man mehrere Verse zu einem Ganzen verbindet, so entsteht

eine Strophe*). Wie viel Verse zu einer Strophe gehören müssen, hängt ganz von Umständen ab. Schon zwei Verse können eine Strophe bilden. Eine aus zwei Versen bestehende Strophe heißt Distichon (στιχος = versus). Das Distichon wiederholt, giebt das Tetrastichon, vierzeilige Strophe, und dieses in seiner Wiederholung das Octastichon, achtzeilige Strophe. Aus der Verbindung von drei Versen entsteht das im Ganzen selten vorkommende Tristichon, dessen Wiederholung das Hexastichon ist. Am Allgemeinen ist von den Strophen der deutschen Poesie zu sagen, daß sie auf einer Fortführung der zum Grunde gelegten meist trochäischen, jambischen, dactylischen oder anapästischen Bewegung beruhen, wodurch sie sich eben von den Strophen des Alterthums unterscheiden. Denn wenn sich in den Strophen des Alterthums auch einzelne Verse wiederholen, so besteht doch die ganze Strophe aus unter einander verschiedenen Versen. Eine Strophenbildnng, in welcher jeder Vers eine besonder Bewegung hat, findet sich in den dithyrambischen Gedichten der Alten. Wie die deutsche Sprache alle Strophen- und Versbildungen des Alterthums darzustellen fähig ist, so finden wir in der deutschen Poesie auch solche Strophen, welche in jedem Verse mit der Bewegung wechseln, und es ist nicht zu leugnen, daß durch Mannigfaltigkeit der Bewegung die Strophe lyrischen Schwung erhält. Wir erinnern hierbei nur an Goethe's „Muhameds Gesang, meine Göttin" u. a.

Es bleibt uns nun noch übrig, die Verse und Strophen im Einzelnen zu besprechen.

αα) Trochäische Verse und Strophen. Was oben S. 68. über das Charakteristische des Trochäus als rhythmische Figur und über dessen Repräsentation gesagt worden ist, findet seine Anwendung eigentlich erst hier, wo wir von dem trochäischen Verse als etwas Ganzem sprechen. In Bezug auf die Repräsentation fügen wir nur noch hinzu, daß der trochäische Vers sich von vorn herein als solcher charakterisiren muß, und daß die Vertretung des Trochäus an der ersten Stelle leicht irre führen und das Ohr auf eine andere Versform hinführen kann. Wenn daher, wie in folgenden Beispielen:

— — —
Rastlos fort mit blindem Wagen.

---

*) „Strophe ist die nach den Verhältnissen von Arsis und Thesis zu einem Ganzen geordnete Aufeinanderfolge mehrerer Verse, welches einem ebenso geordneten Ganzen gegenübersteht. Strophe bezeichnet demnach ein Ganzes höherer Ordnung und sie verhält sich zum Verse, wie dieser zur kleinern rhythmischen Reihe." Edler.

Sehnend breit ich meine Arme.

Wechselnd auf am Himmelsbogen.

gleich am Anfange ein Spondeus statt des Trochäus steht, so daß die erste Dipodie epitritische Form annimmt, so ist dies eben so wenig zu billigen, wie wenn der erste Trochäus durch einen Pyrrhichius vertreten wird, wodurch die Bewegung einen anapästischen Character erhält.

An der Quelle saß der Knabe.

Und das dort ist niemals hier.

Und der Knabe ging zu jagen
Und es treibt und reißt ihn fort
An des Berges finstern Ort.

Letzteres ist in der deutschen Versbildung sehr häufig der Fall und begründet sich darin, daß der deutsche Vers bis jetzt noch nicht viel Anspruch auf Metrum gemacht hat. Viel mehr zu billigen ist schon die päonische Form (⏑ ⏑ ⏑), also in Beispielen, wie:

Willst du nicht das Lämmlein hüten?

Nährt sich von des Grases Blüthen.

Schützt er das gequälte Thier.

weil hier der Trochäus sich von vorn herein characterisirt. Der stellvertretende Spondeus steht am besten an der zweiten, vierten und sechsten Stelle:

Wenn der Frühling sich erneut.

Nehmt die Gottheit auf in euren Willen.

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre.

Als die Frau den Trauer-Scheidbrief sahe.

und dürfte niemals zu vergessen sein vor einer päonischen (⏑ ⏑ — ⏑) Dipodie. Dadurch gleichen sich die metrischen Forderungen aus, wie:

In die Freiheit der Gedanken.

Und dem Säugling in der Wiege.

Wie wenig der trochäische Vers im Allgemeinen den Anforderungen der Metrik genügt, zeigt sich daraus, daß man die erste Dipodie nicht bloß durch die bezeichneten Figuren, sondern sogar durch den Proceleusmaticus, den Choriambus und den Antispast repräsentirt findet:

Und auf die gelernte Weise.
Daß er nicht vorbei begehrt.

Knüpfet sich kein Liebesknoten?

Oder wenn ich's ja noch weiß,
Von heut an vergessen sei's,
Daß mein Lieben ist im Ernst.
Das mein Ernst zu Boden drückt.

Zu den am häufigsten vorkommenden trochäischen Versen gehört zunächst der Monometer, der in dieser Gestalt:

— ⏑ — ⏑
— ⏑ —

bald so, bald so zu größern und kleinern Strophen verschlungen, gereimt und nicht gereimt vorkommt. Seine Natur ist nicht bestimmt, indem er sowohl erhabene Gefühle als einfach ruhige Empfindungen darzustellen vermag. Der Ausdruck des Wilden und Stürmischen liegt freilich ihm wie jedem andern trochäischen Verse fern.

Kam ein alter,
Kalter, frost'ger
Abgestumpfter
Gläserlecker u. s. w.

Walle, walle
Manche Strecke,
Daß zum Zwecke
Wasser fließe.

Einen Blick
Nach dem Grabe
Seiner Habe
Sendet noch der Mensch zurück.

Fand mein Holdchen
Nicht daheim;
Muß das Goldchen
Draußen sein.
Grünt und blühet
Schön der Mai,
Liebchen ziehet
Froh und frei.

Der Dimeter, dessen Gestaltungen folgende:

— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ |
— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — 𝄽 | } große Dimeter,
— ⏑ — ⏑ | — ⏑ 𝄽 𝄽 |
— ⏑ — ⏑ | — 𝄽 𝄽 𝄽 | } kleine Dimeter,

sind, und der ebenfalls zu größern und kleinern Strophen zusammengestellt werden kann, kommt viel häufiger vor, als der Monometer. Wenn der Dimeter in der ersten Hälfte der zweiten Dipodie schließt, pflegt man ihn kleinen Dimeter zu nennen. Dieser hat, ebenso wie der Monometer, seiner Kürze wegen, keine eigentliche Cäsur. Als Beispiele mögen gelten für den kleinen Dimeter:

Stoßt den Zapfen aus!
Gott bewahr' das Haus.

Jetzt Gesellen frisch,
Prüft mir das Gemisch.

Ruf' mir neue Gäste,
Das ist wohl das Beste.

---

für den großen:

Fest gemauert in der Erden,
Steht die Form aus Lehm gebrannt.

Soll das Werk den Meister loben,
Doch der Segen kommt von oben.

Die Gestalt des Trimeters ist:

— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | } große Trimeter,
— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — |
— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — } kleine Trimeter.
— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | —

Der große Trimeter kommt im Ganzen selten vor und man pflegt

ihn seiner Länge wegen zu theilen, so daß zwei unvollständige Dimeter aus ihm entstehen, die in mannigfachen Reimverschlingungen gar häufig auftreten. Dagegen wird der kleine Trimeter sehr oft angewendet, und zwar besonders zum Ausdruck erhabener und ernster Gefühle. Die Repräsentation des Trochäus durch den Spondeus, namentlich in der zweiten Hälfte der Dipodie, hebt den angegebenen Character des Verses noch mehr hervor. Die Cäsur des kleinen Trimeters steht meist am Schlusse der ersten Dipodie. Goethe ist Meister in der Bildung dieses Verses. Beispiele für den kleinen Trimeter:

Glücklich kamen sie zur Fürstin Hause,
Glücklich sie mit ihr vom Hause wieder.
Aber als sie Asan's Wohnung nahten,
Sah'n die Kinder oben ab die Mutter,
Riefen: „Komm zu deiner Halle wieder."

Wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte,
Welche Wonne gäb' mir dieser Blick!
Und doch wenn ich, Lili, dich nicht liebte,
Fänd' ich hier und fänd' ich dort mein Glück?

Der Tetrameter, dessen Form folgende:

$$-\breve{}-\bar{}\;|\;-\breve{}-\bar{}\;\|\;-\breve{}-\bar{}\;|\;-\breve{}-\bar{}$$

ist und der ebenfalls in einen großen und kleinen abgetheilt werden könnte, je nachdem er in der ersten oder zweiten Hälfte der letzten Dipodie abschließt, kommt eigentlich gar nicht vor. Man erhält ihn durch Zusammenziehung zweier Dimeter. Bei den Römern, die ihn besonders in der Komödie anwendeten und ihn octonarius nannten, erscheint er vollständig.

ββ) Jambische Verse und Strophen. Auch bei Beurtheilung dieser Verse setzen wir das voraus, was wir oben S. 68. über den Jambus und dessen Repräsentation gesagt haben. Da der jambische Vers dipodisch gemessen wird (⏑—⏑—), so ließe eine Dipodie metrisch mannigfache Auflösungen zu, besonders wenn beide Längen zerlegt werden. Eine jambische Dipodie könnte also folgende Gestalten:

$$\breve{}-\breve{}\,\breve{}\,\breve{}$$

$$\breve{}\,\breve{}\,\breve{}-\bar{}$$

$$\breve{}\,\breve{}\,\breve{}\,\breve{}\,\breve{}$$

haben. Die deutsche Versbildung beschäftigt sich aber zu wenig mit der Zerlegung der metrischen Momente und hat es eigentlich nur mit der Repräsentation zu thun. Deshalb merken wir uns nur in Bezug hierauf das Wichtigste. Eigentlich sollte der jambische Vers stets so

gestaltet werden, daß der erste Jambus in der ersten Dipodie rein auftritt, wie wir eine ähnliche Forderung an die erste Dipodie der trochäischen Verse machten. Allein der jambische Vers wird im Deutschen noch viel freier behandelt als der trochäische. Und so finden wir denn nicht selten an der ersten Stelle den Spondeus statt des Jambus. Z. B.

Der König Wilhelm Friederich
— —
Sprach sanft zu seinen Helden.

So laßt Herr König also mich
— —
Fortspielen, weil ich lebe.

Dabei bleibt die jambische Versbildung aber nicht stehen. Wir finden sogar den Trochäus und Pyrrhychius an der ersten Stelle, so daß auf die Weise die erste Dipodie folgende Gestaltungen erhält:

— ⏑ —
— ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ ⏑ —

Das Unbestimmte in den jambischen Versen erklärt sich vorzugsweise aus der Auffassung der ersten Kürze als Auftact. Dadurch erhielt der Vers den Character eines trochäischen Verses, und die für diesen geltenden Bestimmungen auf ihn übergetragen, gab ihm erst recht seine flüchtige und unbestimmte Natur. Jedenfalls aber ist es rathsam, die bunte Gestaltung des jambischen Verses nicht als Norm aufzustellen, sondern sich an eine correctere Bildung, wie das Ohr an einen gesetzmäßigern Klang desselben zu gewöhnen. Was die einzelnen Verse betrifft, so findet sich der Monometer mit thetischem und mit arsischem Schluß, also in folgender Figur:

⏑ — ⏑ —
⏑ — ⏑

nicht allzu häufig, und erscheint er, so ist seine Bildung meist nicht correct, oder mit andern Versen vermischt, wie aus den Beispielen erhellet:

Wie Feld und Au
So blinkend im Thau!
Wie Perlen-schwer
Die Pflanzen umher!
Wie durch's Gebüsch
Die Winde so frisch!

So golden schön
Auf jenen Höh'n.

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur.

Ein glückliches Beispiel von Göthe: **Frühling über's Jahr.**

Das Beet, schon lockert
Sich's in die Höh',
Da wanken Glöckchen,
So weiß wie Schnee;
Safran entfaltet
Gewalt'ge Glut,
Smaragden keimt es
Und keimt wie Blut.
Primeln stolziren
So naseweis,
Schalkhafte Veilchen
Versteckt mit Fleiß u. s. w.

Gewöhnlicher ist der Dimeter:

⏑—⏑—|⏑—⏑—|
⏑—⏑—|⏑—⏑
⏑—⏑—|⏑—

Er wird besonders in der Fabel und in der poetischen Erzählung angewendet, wo er meist mit arsischem und thetischem Schlusse wechselt. In ihm kann sich die Repräsentation schon bestimmter zeigen, als in dem Monometer, und zwar tritt sie besonders an den ungeraden Stellen, also gerade in umgekehrtem Verhältnisse, wie beim trochäischen Verse, auf. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß die Repräsentation dem Verse seinen einfachen Character nimmt und daß sie da am besten eintritt, wo der Vers lyrischen Schwung erhält. Schließt der Vers in der ersten Hälfte der zweiten Dipodie ab, so nennt man ihn den kleinen Dimeter. Als Beispiele mögen gelten:

Die Welle wieget unsern Kahn,
Am Rudertact hinauf,
Und Berge, wolkig, himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Zu Brandenburg einst waltet
Der Churfürst weit und breit;
Doch neue Lehre spaltet
Des Glaubens Einigkeit.

Vor seinem Löwengarten,
Das Kampfspiel zu erwarten,
Saß König Franz.

Noch strömte von den Thermopylen
Der Perser Blut herab in's Meer.

Der Trimeter,

⏑—⏑— | ⏑—⏑— | ⏑—⏑—
⏑—⏑— | ⏑—⏑— | ⏑—⏑
⏑—⏑— | ⏑—⏑— | ⏑—
⏑—⏑— | ⏑—⏑— | ⏑

welcher in den bezeichneten vier Figuren erscheint, von denen man die letzte auch wohl einen hypercatalectischen Dimeter nennen kann, findet sich ebenfalls in der poetischen Erzählung, wenn dieselbe zu ihrer Darstellung einen großartigen Gegenstand wählt:

Was rennt das Volk, was wälzt sich dort?

Zum Kampf der Wagen und Gesänge.

Die Cäsur tritt dann gewöhnlich nach der ersten Dipodie entweder arsisch oder thetisch auf. Während dieser Vers mit seiner epischen Natur meist ziemlich rein auftritt, bekommt er als sogenannter fünffüßiger, d. h. zehn- und elfsylbiger Vers im Drama einen ganz andern Character. Hier wechseln die Jamben nämlich nicht selten mit Spondeen, wodurch der Gang des Verses ernster und würdiger wird. Z. B.

Bei jedem Abschied zittert mir das Herz,
Wie unter dir der trügerische Firn
Einbricht und du herabsinkst, ein lebendig
Begrabner, in die schauerliche Gruft.

Jetzt werden sie, was planlos ist geschehn,
Weitsehend, planvoll mir zusammenknüpfen.

Dadurch und durch die Anwendung epitritischer Formen (— ⏑ — — und — ⏑ — —) innerhalb des Verses, wie:

Homer vergaß sich selbst, sein ganzes Leben
War der Betrachtung zweier Männer nur geweiht.

---

nähert sich der tragische Trimeter ganz dem antiken Trimeter und ersetzt gewissermaaßen seine Stelle. Die ernste Bewegung des antiken Trimeters bestand vornehmlich in der Einmischung von Spondeen an den ungeraden Stellen und darin, daß die Längen in ihm nicht aufgelöst wurden. Auch trug die doppelte Cäsur in diesem Verse wesentlich zu seinem ernsten Gehalte bei. Der deutsche Trimeter hat nur

eine Cäsur, welche freilich nicht immer an einer bestimmten Stelle steht, aber doch wesentlich dazu beiträgt, den hüpfenden Gang der Bewegung zu unterbrechen. Als Beispiele des antiken Trimeters, der im Deutschen meist nur in Nachbildungen vorkommt, gelten folgende Verse:

Wann die Erde sie verbarg,
Dann leb' in diesen Mauern, | elend zwar, jedoch
Zwing deine Seele | mitzutragen | mein Geschick.

Der deutsche Trimeter der Tragödie wird auch, wie leicht zu erklären ist, zum Ausdruck lyrisch-ernster Empfindungen verwendet und findet sich daher besonders in der Nachbildung der italienischen Stanze (oltave rime) und des Sonetts:

Wann sich die Pflanz' entfallet aus dem Keime,
Sind Frühlingslüfte liebliche Genossen
Kommt gold'ner Sonnenschein herabgeflossen,
Sie grünt und wächst, empfindet süße Träume u. s. w. *).

Als Beispiel für die Ottave rime:

Der Morgen kam, es scheuchten seine Tritte
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing,
Daß ich, erwacht, aus meiner stillen Hütte
Den Berg hinauf mit frischer Seele ging;
Ich freute mich bei einem jeden Schritte
Der neuen Blume, die voll Tropfen hing;
Der junge Tag erhob sich mit Entzücken,
Und alles ward erquickt, mich zu erquicken.

Wenn der Trimeter ganz vollständig, d. h. zwölfsylbig auftritt, so führt er den Namen Alexandriner. Seine Cäsur muß dann stets in der Mitte stehen und theilt den Vers in zwei gleiche Hälften. Früher bediente man sich des Alexandriners in der Tragödie, wie es heute noch die Franzosen (hexametre françois) thun. Lessing entfernte ihn aus dem Drama, worauf er bald überhaupt ungewöhnlich wurde. Uebrigens trat er fast nur gereimt auf. So bei Gryphius:

So läßt der rauhe Grimm der Hunde sich nicht hemmen.
Die Sturmwelt ist nunmehr durch Mittel nicht zu dämmen.
Die Fluth reist überhin, wie wenn das Land versenckt,
Und Wiesen, Vieh und Hirt in einem Nu ertränckt.

---

*) Vergl. die Sonetts unten in dem Abschnitt von der lyrischen Poesie.

Die jambischen Verse, welche über den Trimeter hinausgehen, sind im Deutschen ungewöhnlich, und wenn Goethe den Tetrameter im zweiten Theil seines Faust auch anwendet, so ist dies eben nur als eine Nachbildung des alten Tetrameters anzusehen. Der Tetrameter hat in der That etwas Schleppendes und wird daher meistens in einen doppelten durch den Reim getrennten Dimeter verwandelt.

Als eines eigenthümlichen Verses erwähnen wir noch des Choliambus (Hinkjambe), der von Haus aus ein hypercatalectischer Trimeter ist, in welchem nach dem fünften Jambus ein Trochäus eintritt, oder richtiger, in welchem die dritte Dipodie aus einem Antispast besteht. Das Charakteristische dieses Verses mögen zwei Beispiele von Schlegel und Rückert bezeichnen:

Der Choliambe scheint ein Vers für Kunstrichter,
Die immerfort voll Naseweisheit mitsprechen,
Und eins nur wissen sollten, daß sie nichts wissen.
Wo die Kritik hinkt, muß ja auch der Vers lahm sein.

Ein Liebchen hatt' ich, das auf einem Aug' schielte,
Weil sie mir schön schien, schien ihr Schielen auch Schönheit.
Eins hatt' ich, das beim Sprechen mit der Zung' anstieß;
Mir war's kein Anstoß, stieß sie an und sprach: Liebster!
Jetzt hab ich eines, das auf einem Fuß hinket.
Ja freilich, sprech ich, hinkt sie, doch sie hinkt zierlich.

γγ) Dactylische Verse und Strophen. Ueber das Wesen des Dactylus ist schon oben S. 69. u. f. gesprochen und erwähnt worden, daß der seiner ursprünglichen Natur nach vierzeitige Dactylus durch den dreizeitigen (Tribrachys), auch wohl durch den Antidactylus (Anapäst) vertreten werde. Wie diese Repräsentation nicht überall zu rechtfertigen sein dürfte, so trifft einen noch schwerern Tadel die Vertretung des Dactylus durch den Molossus, wenngleich dieselbe sich sogar bei Voß findet. Die Repräsentation durch den Tribrachys ist in Gedichten von flüchtigem Character gestattet, während sie in ernsteren Gedichten nicht rathsam erscheint, besonders wenn der Vers lang ist. In Bezug auf die Messung unterscheidet man nicht einen drei- und vierzeitigen Dactylus. Deshalb mißt man, da der reine Dactylus vierzeitig ist, die dactylischen Verse nach Monopodien. Als Monometer kommt der dactylische Vers, selbst in seiner flüchtigen Form, gar nicht vor. Denn Verse wie:

Heilige Gluten,
Wen sie umschweben,
Fühlt sich im Leben
Selig mit Guten.
Alle vereinigt,
Hebt euch und preist,
Luft ist vereinigt,
Athme der Geist.

---

müssen durchaus als Dimeter gelten. Die Figur des Dimeters ist:

—◡◡|—◡◡
—◡◡|—◡
—◡◡|—

Beispiele sind nächst dem oben angeführten:

Christ ist erstanden!
Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Mängel umwanden.

Zwischen dem Alten,
Zwischen dem Neuen,
Hier uns zu freuen,
Schenkt uns das Glück,
Und das Vergangne,
Heißt mit Vertrauen
Vorwärts zu schauen,
Schauen zurück.

Hat der Begrabene
Schon sich nach oben,
Lebend erhabene
Herrlich erhoben.

Thätig ihn preisenden,
Liebe beweisenden,
Brüderlich speisenden u. s. w.

Von noch andern reinen oder wenigstens nach Reinheit strebenden dacthlischen Versen kommt der Tetrameter am häufigsten vor, der ebenso wie der seltnere Trimeter die Cäsur nach der ersten Kürze des zweiten Dacthlus hat. Der Tetrameter kommt mit thetischem und arsischem Schluß vor:

Ehret die Frauen! sie flechten und weben

Himmlische Rosen in's irdische Leben,
Flechten der Liebe beglückendes Band.

Lasset Gelehrte sich zanken und streiten,
Streng und bedächtig die Lehrer auch sein!
Alle die Weisesten aller der Zeiten
Lächeln und winken und stimmen mit ein.

Trimeter mit Auftact sind:

Hab oft im Kreise der Lieben
In duftigem Grase geruht,
Und mir ein Liedlein gesungen,
Und Alles war hübsch und gut.

Der Pentameter ist sehr selten. Beispiele mit Auftact enthält die Mähderin von Chamisso.

Es giebt Verse, in denen der Dacthylus mit dem Trochäus in unbestimmter Weise wechselt, Verse, die man zu den dactylischen rechnen muß, wenn der Dactylus vorherrschend ist, während sie im entgegensetzten Falle zu den trochäischen gehören. Man vergleiche folgende Verse:

Wenn du dich selber machst zum Knecht.

Machst du dich selber aber zum Herrn.

Trüge gern noch länger des Lehrers Bürden.

Trocknet nicht, trocknet nicht
Thränen der ewigen Liebe.
Ach nur dem halbgetrockneten Auge.

Mit Auftact:

Da droben auf jenem Berge,
Da steht ein altes Schloß,
Wo hinter Thoren und Thüren
Sonst lauerten Ritter und Roß.

Solche Verse, welche sich durch einen oder zwei Dacthylen ankündigen und darauf eine vollständige oder unvollständige trochäische Dipodie folgen lassen, heißen logaödische Verse. Das Alterthum bediente sich ihrer, und Klopstock wendet sie in seinen freien Versbildungen häufig an:

Töne mir Harfe des Palmenhains.

Ueber die Wiese den Bach herab,
Bricht er die jüngsten Blumen ab.

Tieferen Quellen entströmet sie.

Aber er rann in den Kies. Nun kam.

Groß ist der Herr, und jede seiner Thaten.

Im umgekehrten Falle, wenn der Trochäus oder wenigstens dessen Repräsentanten, der Spondeus, der Pyrrhichius den Vers einleiten und darauf Dactylen folgen lassen, nennt man den Vers einen äolischen. Er findet sich ebenfalls oft bei Klopstock:

Da entranntest du Tropfen der Hand des Allmächtigen.

Ach vermöcht' ich dich, Herr, wie ich dürfte, zu preisen.

Seine Hände decken des Göttlichen Wunden.

Wie wir bei den jambischen Versen schon darauf aufmerksam machten, daß die Auffassung der ersten Thesis als Auftact metrische Unbestimmtheit in den Vers hineinbringe, so bemerken wir bei den dactylischen Versen etwas Aehnliches. Es giebt nämlich viele Verse, die, wenn man sie nach Wortfiguren abtheilt, einen entschieden dactylischen Gang kund geben, Verse, die mit der Thesis anheben und die, wenn man mit dieser die Messung beginnt, amphibrachisch oder anapästisch aufgefaßt werden können. Ob dieses Letztere geschehen müsse, oder ob man solche Verse für dactylische Verse mit einem Auftact zu halten habe, ergiebt sich aus der Zerlegung derselben in Wortfüße. So sind die Verse:

Ich will euch | erzählen | ein Mährchen | gar schnurrig, |
Es war mal | ein Kaiser, | der Kaiser | war kurrig. |

---

durchaus amphibrachisch aufzufassen. Dasselbe gilt von den Versen:

Die Mutter, | sie betet, | der Vater | im Hain
Ist gangen, | die Wölfe | zu schießen.

Da ringelt's | und schleift es | und rauschet | und wirrt.

Dagegen wird das Ohr in folgenden Versen leicht zu einer dactylischen Messung mit Auftact führen:

Der | Thürmer erbleichet, der Thürmer erbebt
Gern | gäb' er ihm wieder den Laken.

Schon | trübet der Mond sich verschwindenden Scheins,
Die | Glocke sie donnert ein mächtiges Eins
Und | unten zerschellt das Gerippe.

Es | zogen drei Bursche wohl über den Rhein.

Nun | soll ich singen und sagen.

δδ) Anapästische Verse und Strophen. Aus dem oben S. 70. über die Natur des Anapäst Gesagten, so wie aus den so eben gegebenen Andeutungen über den dactylischen Vers, läßt sich leicht folgern, daß die anapästischen Verse denselben Gesetzen unterworfen sein werden, wie die dactylischen, nur in umgekehrtem Verhältnisse. Da der anapästische Vers im Auftact beginnt und dieser aus zwei Kürzen besteht, so wird dem Verse noch mehr als dem dactylischen der Character der Raschheit und Keckheit inwohnen:

Wo die Luft so leicht, wo die Sonne so klar,
Wo die Gemse springt, nur horstet der Aar.
Wo das Menschengewühl zu Füßen mir rollt,
Wo das Donnergebrüll tief unten rollt.

Wenn, wie in dem angeführten Beispiele, der Vers von seiner Eile etwas verlieren soll, so vermischt man ihn mit Jamben, in deren Verbindung er überhaupt oft vorkommt. So z. B. im Thurmwächterslied von Fouqué:

Am gewaltigen Meer,
In der Mitternacht,
Wo der Wogen Herr
An die Felsen kracht,
Da schau ich vom Thurm hinaus.
Ich erheb' einen Sang
Aus starker Brust
Und mische den Klang
In die wilde Luft,
In die Nacht, in den Sturm, in den Graus.

Ein kräftiger Mann,
Recht frisch bereit,
Wo er helfen kann,
Zu wenden das Leid
Mit Ruf, mit Leuchte, mit Hand.
Ist zu schwarz die Nacht,
Ist zu fern der Ort,
Da schickt er mit Macht

Seine Stimme fort
Mit Troſt über See und Land.

Daß der anapäſtiſche Vers viel Aehnlichkeit mit einem dactyliſchen Verſe hat, dem ein Auftact gegeben iſt, braucht kaum bemerkt zu werden, und um hier den Unterſchied herauszufinden, müſſen wir ebenfalls eine Zerlegung in Wortfüße vornehmen. Folgender Vers:

Wenn ein Weiblein ſorgt | für das Schenkenamt.

tritt ganz entſchieden als anapäſtiſcher auf, während man in:

So umſtanden ſie | feſtlich den Herrſcher der Welt.

ohne Weiteres eine dactyliſche Meſſung mit Auftact annehmen darf. Manchmal beſteht der Auftact auch nur aus einem einzigen Momente, wo man dann zu einer dactyliſchen Meſſung um ſo eher veranlaßt wird:

Da | ſtößt kein Nachen vom ſichern Strand.

Es | ſchenkte der Böhme des perlenden Weins.

Der anapäſtiſche Vers kündigt ſich beſonders dadurch an, daß er mit zwei Kürzen beginnt und daß ſeine Cäſur ſtets hinter die Arſis fällt. Wird ſtatt des zweimomentigen Auftacts eine Länge gewählt, ſo iſt man immer berechtigt, den Vers für einen dactyliſchen anzuſehen. Gedichte wie Schillers Taucher und der Graf von Habsburg ſcheinen ſich mir an den meiſten Stellen eher für eine dactyliſche als für eine anapäſtiſche Meſſung zu eignen.

Am gebräuchlichſten iſt in der deutſchen Poeſie der anapäſtiſche Dimeter, welcher mit der dritten Monopodie abſchließt:

Und hinein mit bedächtigem Schritt.

Nicht ungewöhnlich iſt auch der anapäſtiſche Vers in vier vollſtändigen Monopodien, oder auch ſo, daß er in der vierten Monopodie mit thetiſchem Schluſſe aufhört:

Und es brauſet und wallet und ſiedet und ziſcht.

Dann betracht' ich vergnügt ihn und nippe.

In gereimten Verſen wechſelt meiſtens ein arſiſcher mit einem thetiſchen Schluſſe:

Und reget ohn' Ende
Die fleißigen Hände.

Und mehrt den Gewinn
Mit ordnendem Sinn.

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
Bis zum Himmel spritzet die dampfende Gischt,

---

während die reimlosen Verse gewöhnlich einen arsischen Schluß haben. So bei Schlegel:

Wie ein Meer wild braust, so umdrängte mich bald
Träumende Wuth, hinschmachtender Gram,
Die erröthende Scham und erblassende Angst.
Still trug ich allein des Geheimnisses Last.

Als Beispiel größerer wohlgelungener Strophen mit Versen von verschiedenem Umfang gilt das Gedicht: Kaiser Max auf der Martinswand von Collin, aus dem wir die erste Strophe anführen:

Hinauf! Hinauf!
In Sprung und Lauf!
Wo die Luft so leicht, wo die Sonne so klar,
Nur die Gemse springt, nur horstet der Aar!
Wo das Menschengewühl zu Füßen mir rollt,
Wo das Donnergebrüll tief unten grollt:
Das ist der Ort, wo die Majestät
Sich herrlich den Herrscherthron erhöht! —
Die steile Bahn,
Hinan! Hinan!
Dort pfeifet die Gemse! — Ha, springe nur vor,
Nachsetzet der Jäger und fliegt empor!

Aehnlich im Harras von Körner:

Und der kühne gräßliche Sprung gelingt,
Ihn beschützen höhre Gewalten.
Wenn auch das Roß zerschmettert versinkt,
Der Reiter ist wohl erhalten.

Und er theilt die Wogen mit kräftiger Hand,
Und die Seinen stehn an des Ufers Rand,
Und begrüßen freudig den Schwimmer. —
Gott verläßt den Muthigen nimmer.

εε) Antike Verse und Strophen. Die deutsche Sprache ist im Stande, mit mehr oder weniger Glück fast alle Versarten des

Alterthums nachzubilden. Die am häufigsten vorkommenden sind der Hexameter, entweder allein, ganz wie im Alterthum zur Darstellung der Epopöe, oder auch in Verbindung mit dem Pentameter.

Was den deutschen Hexameter anlangt, so kann er eben nur als eine Nachahmung des griechischen gelten, weil der Organismus unserer Sprache von dem der griechischen wesentlich verschieden ist. „Welche metrische Sprache, bemerkt Bürger *), mit ihren starkleibigen, ein- und zweisylbigen Wörtern, hinten und vorn mit rasselnden Consonanten verpanzert, bei deren Niedertact der Boden dröhnt, wäre im Stande den leichten, flüchtigen griechischen Hexameter in seinem schwebenden Gange, der kaum die Spitzen des Grases krümmt, nachzubilden?“ Dessenungeachtet ist die deutsche Sprache einer sehr glücklichen Bildung des Hexameters fähig, und das Steife und Widerstrebende, was sich selbst bei Voß in seinen Nachbildungen der homerischen Verse findet, hat seinen Grund nur darin, daß Voß den deutschen Hexameter ganz nach der Beschaffenheit und den Gesetzen des griechischen bilden wollte und sich dabei von nicht überall anzuerkennenden metrischen Bestimmungen leiten ließ. Und dennoch ist zu bewundern, wie Voß nach dem verdienstvollen Vorgange Klopstocks, der in seinen Hexametern eigentlich nur auf die Befähigung der deutschen Sprache zu diesem Verse hinwies, so durchaus gelungene Hexameter zu schaffen vermochte. Gehen wir näher auf die Gestalt dieses Verses ein, so besteht er aus 6 dacthylischen Versfüßen, von denen der letzte unvollständig ist und als Trochäus erscheint. Seine Form ist demnach:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ .

Bekanntlich kann nach den Bestimmungen für die griechische Versbildung eine Länge an die Stelle zweier Kürzen treten, und es wäre darnach erlaubt, statt der Kürzen des Dactylus eine Länge zu setzen. Diese Veränderung durfte jedoch nur mit den 4 ersten Dactylen vorgenommen werden, oder geschah es auch mit dem fünften Dactylus, so mußte wenigstens der vierte rein auftreten. In diesem Falle hieß der Vers Spondiacus. Wir erhielten also auch einen antiken Hexameter in folgender Form:

— — | — — | — — | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑

oder als Spondiacus:

— — | — — | — — | — ⏑ ⏑ | — — | — ⏑ .

Dabei brauchten die rhythmischen Figuren keineswegs durch Wortfiguren

*) Vergl. Edler's Versbaulehre S. 366. u. ff.

dargestellt zu werden, vielmehr griff der Versfuß oft in den Wortfuß und dieser in jenen hinein. Die Cäsur trat nach der Länge oder ersten Kürze des dritten Versfußes auf und theilte den Vers in ungefähr zwei gleiche Hälften. Andere Einschnitte, die sich außer der Cäsur gewöhnlich noch in dem Verse fanden, nahmen ihre Stelle nach der Länge des zweiten und vierten Versfußes ein, und zwar entweder zugleich oder nur einzeln, so daß jeder Hexameter mindestens zwei Einschnitte zu haben pflegte. Man sehe folgende mit Einschnitten bezeichnete Verse:

Glühend trifft mich | der Sonne Pfeil | still liegen die Weste.
Sieh, da entbrennen | im feurigen Kampf | die eifernden Kräfte.
Ringsum waltete Nacht | im schattigen Thale der Alpen.

War die Hauptcäsur eine männliche, so mußte wenigstens die eine von den Nebencäsuren weiblich sein, um dadurch vor Einförmigkeit zu bewahren. Standen die Cäsuren nicht an den genannten Stellen, so enthielt der Vers Mattigkeit und rhythmische Breite. Fanden sich noch mehr Cäsuren, was im Deutschen durch eine große Anzahl von einsylbigen Wörtern bewirkt werden kann, so war der Vers ein zerstückelter.

Die Gesetze, nach welchen der deutsche Hexameter gebaut werden muß, sind diesen Bestimmungen durchaus nicht entgegen. Vielmehr sind sie zu befolgen. Denn ein nach andern Gesetzen gebauter Vers würde aufhören ein Hexameter zu sein. Der Unterschied in dem Bau der meisten deutschen Hexameter von dem der antiken besteht nun darin, daß in den ersteren der Spodeus häufig durch den Trochäus vertreten wird. Und Klopstock meinte sogar, daß der deutsche Hexameter den Trochäus häufiger als den Spondeus verlange, weil sonst eine große Anzahl von Wörtern, in denen eine Kürze von zwei Längen eingeschlossen wird, gar nicht zur Verwendung im Hexameter käme. Allein dem ist nicht so. Die Ansicht Klopstocks kam daher, daß er die metrische Beschaffenheit des Spondeus anders faßte, als nothwendig ist. Aus dem, was oben S. 56. u. ff. über die Länge und Kürze der Sylben gesagt ist, ergiebt sich, daß die deutsche Sprache viele Spondeen besitzt, die man bis auf Voß für Trochäen gehalten hat, die aber nichts weniger als Trochäen sind. Würde man den Consonanten keinen Einfluß auf die Zeitdauer der Sylben gestatten und das Wesen des Spondeus nur in der Langzeitigkeit der Vocale bestehen lassen, so möchte allerdings der Bau des Hexameters nicht ganz leicht sein. Und

noch mehr: Ein mit reinen Spondeen gebildeter Hexameter würde, wenn er in seinem technischen Bau auch ganz dem griechischen entspräche, die Leichtigkeit und die Anmuth des griechischen nimmermehr wiedergeben, weil der deutsche Spondeus wegen des häufigen Nachklingens von Consonanten überhaupt mehr Länge besitzt als der griechische. Der Spondeus im Wechsel mit Dacthlen giebt dem Hexameter erst seinen wahren Character. Folgt hinter einem Trochäus eine Pause, wie:

Aber wo bin ich! Es birgt sich der Pfad. Abschüssige Gründe,

---

so läßt sich seine Anwendung entschuldigen. Im Allgemeinen ist jedoch sehr darauf zu achten, daß der Spondeus in dem deutschen Hexameter erhalten werde. Eher dürfte es zu billigen, wiewohl nicht zu loben sein, wenn statt des vierzeitigen Dacthylus der dreizeitige Tribrachys gewählt wird, der nur dadurch, daß die erste Kürze in die Arsis fällt, den Rhythmus des Dacthylus hat; z. B.

Und das Geschrei und der Tödtenden Wuth und der donnernde Himmel.

Daß er noch ist, und spritzt mit bleichen, zuckenden Händen.

Verse, deren erster Fuß ein Pyrrhichius ist, sind im Deutschen sehr gewöhnlich:

In des Waldes Geheimniß entflieht mir auf einmal die Landschaft.

Mit vergiftendem Biß — — —

Daß er schön und frei sich aufzuschwingen vermöge.

---

aber keineswegs zu loben. Durchaus mißfallend ist der Jambus als erster Versfuß:

Wo Gott über dem Cherubim saß, wenn vor Aller Antlitz.

Mit wuthfunkelndem Blick, und umher war Grau'n und Entsetzen.

Und dein Grab, wie das Grab des Empörers unter den Mördern.

Da rief unter dem Volk mit lauter Stimme der Jüngling.

Auch der Bacchius (— — ⏑) und Creticus (— ⏑ —) statt des Dacthylus, an welcher Stelle des Verses es sei, dürfen nicht vorkommen:

Stehet entzückt; die Harfe tönt fort mit geflügelten Stimmen,

Schlag auf Schlag, Gedank auf Gedanke! der hörende Jüngling.
Welche Seligkeit wird, nach des Mittlers Tode, dich krönen.

Mißt man den Hexameter nach Wortfüßen, so werden der Jambus, der Anapäst, der Choriambus, der steigende und sinkende Jonicus, der Bacchius und der Antibacchius immer zur Bildung eines wohlklingenden Verses beitragen, selbst der steigende Spondeus wirkt, da er anapästischen Character hat, kräftig:

Aber | der Pfarrherr | zog ihn hinweg | und sie schieden | vom Richter.
Eilend | fügt er zuerst | um die Beine | sich biegende | Schienen,
Blank und schön | anschließend | mit silberner | Knöchelbedeckung,
Weiter | umschirmt er | die Brust | ringsher | mit dem | ehernen | Harnisch.

Als ringsher | pechschwarz | aufstieg, | graundrohende Sturmnacht.

Denn Nordwest | steigt auf | vielleicht | ein erfreuliches Zeichen.

Auch drei | bläuliche | Drachen | erhuben sich | gegen den | Hals ihm
Beiderseits | voll Glanz | wie Regenbogen, die Kronos.

Als Beispiele metrisch nicht gelungener Hexameter führen wir folgende Verse Klopstock's an:

Durch die Entscheidung des ewigen Ersten und seines Gesalbten,
Würdig nach der Ehre zu sein, das ist sein Bestreben.
Weniger Ehre wär' Schmach für diese himmlische Seele.

Simon, der Kananit, den du dort sitzend erblickest.

Und die Demuth, mit welcher er ihm in Einfalt diente.

Diesen gegenüber dürften folgende von Schlegel, in denen der Trochäus, aber nicht der Tribrachys vermieden ist, metrisch gut gebaut sein:

Er nun, gegen die Bürde gestemmt mit den Händen und Füßen,
Schob bergan zu der Höhe den Steinblock. Aber so oft er
Wähnte den Hügel erklommen, zurück trieb große Gewalt ihn.
Wieder zur Ebene rollte der frech sich empörende Marmor.

während Voß den Trochäus in denselben Versen anbringt:

Angestemmt arbeitet er stark mit Händen und Füßen,
Ihn von der Au aufwälzend zur Berghöh. Glaubt er ihn aber
Schon auf den Gipfel zu drehn, da mit einmal stürzet die Last um;
Hurtig hinab mit Gepolter entrollte der tückische Marmor.

Hexameter mit einem Auftact, wie namentlich Kleist in seinem Frühlinge diesen Vers durchweg darstellt, sind dem Ohre nicht angenehm, weil der Auftact dem Verse etwas Weichliches giebt:

Komm Muse, laß uns im Thale die Wohnung und häusliche Wirthschaft
Des Landmanns betrachten. — Hier steigt kein parischer Marmor in Säulen
Empor und bückt sich in Kämpfern. Hier folgt kein fernes Gewässer
Dem mächtigen Rufe der Kunst.

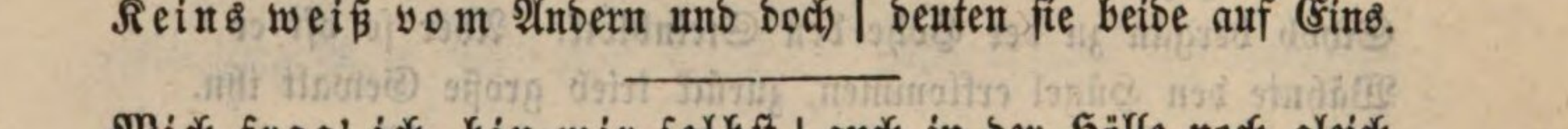
Der Pentameter, so genannt, weil man ihn nicht zu messen wußte, sollte eigentlich aus fünf Versfüßen bestehen. Seine Form nämlich:

—⏑⏑|—⏑⏑|— ‖ —⏑⏑|—⏑⏑|—

zeigt, daß er zwei Abschnitte (Hemistichien) hat, deren jede zwei Dactylen und eine Einzellänge umfaßt. Darnach kamen diese Einzellängen zur Messung und man konnte mit ihnen nicht fertig werden, wenn man sie an ihrer Stelle messen wollte, deshalb stellte man die Versfüße so um:

—⏑⏑|—⏑⏑|——|⏑⏑—|⏑⏑—

und erhielt natürlich nur fünf Füße. Eigentlich aber geht diese falsche Messung nicht an, und man nahm sie vor, weil man die hinter die Cäsur fallende Pause übersah. Die den richtigen Rhythmus zugleich andeutende Messung ist wohl:



Darnach ergiebt sich die Benennung des Verses als unrichtig und man sieht zugleich, daß er eigentlich ein Hexameter ist *). Noch mehr bestätigt sich dies, wenn man sieht, wie für die Bildung des Pentameters dieselben Gesetze in Anwendung gebracht werden, die wir schon beim Hexameter kennen gelernt haben. Vor Allem ist der Trochäus zu vermeiden. Fehlerhafte Formen sind:

Dieses Dienergefolg | meldet den Herrscher mir an.

Keins weiß vom Andern und doch | deuten sie beide auf Eins.

Mich frag' ich, bin mir selbst | auch in der Hölle noch gleich.

Aber auch selbst der Spondeus darf in der zweiten Hälfte des Verses nicht vorkommen, vielmehr müssen sich hier beide Dactylen

---

*) Schon die Alten meinten, daß die Länge des dritten Tactes mehr als zweizeitig sein müsse, woraus sich schließen läßt, daß sie den Vers nicht als einen fünffüßigen faßten.

vollständig rein präsentiren. Die Wahl des Pyrrhichius statt des Spondeus in der ersten Hälfte des Verses ist gar nicht zu billigen.

In den Teppich der Flur hat sie Demeter gewirkt.

Und den fröhlichen Fleiß rühmet das prangende Thal.

In dem Ding' aller Ding | schwimmen wir wie wir sind.

Was die Cäsur anlangt, so muß dieselbe immer an der oben bezeichneten Stelle stehen. Eine Sinnpause braucht damit nicht nothwendig verbunden zu sein, wiewohl es häufig geschieht. Man sehe folgende Verse:

Aus dem felsichten Kern | hebt sich die thürmende Stadt.

Hier auf dem theuren Grund | ruht ihr verehrtes Gebein.

---

und die Verse:

Blicke mit Schwindeln hinauf, | blicke mit Schaudern hinab.
Großes wirket ihr Streit, | Größeres wirket ihr Bund.

Die Einzellänge vor der Cäsur darf, obgleich hinter ihr eine Pause folgt, nicht durch eine kurzzeitige Sylbe, nicht einmal durch eine tonlose Länge dargestellt werden, wie in folgenden Versen von Schiller, der besonders in seinen Xenien sehr unglücklich in der Bildung des Pentameters ist:

Hab ich denn wirklich an sie | auch ein erweisliches Recht?
Und so wurmt es mir oft, | daß ich nicht tugendhaft bin.
Beides gelang dir; doch nie | glückte der gallische Sprung.

Noch viel weniger ist es gestattet, die Pause dadurch zu verwischen, daß man die durch sie getrennten Längen in einem Worte verbindet:

Blüht willfährig von süß- | duftenden Rosen die Flur.

Tilge mit Weine der miß- | launigen Sorgen Tumult.

Die Schlußsylbe des Pentamenters braucht eben so wenig wie die des Hexameters eine Länge zu sein. Die Zeitdauer der Schlußsylbe ist überhaupt in den Versen des Alterthums unbestimmt:

Aber es bleichet indeß | dir sich die Locke wie mir.

Aber, ihr Herren, der Tod ist so ätherisch doch nicht.

Was die Natur gebaut, bauet er wählend ihr nach.

Der Pentameter kommt schon im Alterthum nur selten allein, d. h. ohne Verbindung mit andern Versen vor. Die deutschen Dichter gebrauchen ihn gar nicht allein, sondern lassen ihn fast immer, wie auch schon das Alterthum that, in Verbindung mit dem Hexameter, dem sogenannten heroischen Verse, auftreten. Diese Verbindung bildet dann eine zweizeilige Strophe, die schlechthin Distichon oder auch elegisches Distichon genannt wird, weil vorzugsweise die Elegien des Alterthums in diesen Strophen abgefaßt wurden. In der deutschen Poesie verwendet man das Distichon zu verschiedenen Formen der Poesie, insonderheit zu Epigrammen und zum Lehrgedicht. Als Beispiele des elegischen Verses, ohne auf dessen metrische Richtigkeit Rücksicht zu nehmen, führen wir an:

Gutes aus Gutem, das kann jedweder Verständige bilden,
Aber der Genius ruft Gutes aus Schlechtem hervor.
An Gebildetem nur darfst du, Nachahmer, dich üben;
Selbst Gebildetes ist Stoff nur dem bildenden Geist.

Zu den aus dem Alterthum entlehnten und am häufigsten von deutschen Dichtern nachgeahmten Versen gehören die beiden Elfsylber (Hendekasyllaben) der sapphische und der alcäische Vers.

Der sapphische Vers besteht aus zwei trochäischen Dipodien, die durch einen Dactylus mit einander verbunden werden. Seine Form ist:

— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑

Kehrt dieser Vers dreimal wieder und schließt sich daran der mit dem Namen adonischer Vers belegte Schluß des Hexameters — ⏑ ⏑ — ⏑, so heißt das Ganze die sapphische Strophe, deren Form demnach folgende ist:

— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑
— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑
— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑
— ⏑ ⏑ — ⏑

Die Cäsur in dem sapphischen Verse unterliegt keinem bestimmten Gesetze. Jedenfalls muß sie aber vorhanden sein. Beispiele der sapphischen Strophe sind:

Freunde, deren Grüfte sich schon bemoosten!
Wann der Vollmond über dem Walde dämmert,

Schweben neue Schatten empor vom stillen
Ufer der Lethe!

Wiedersehn der Liebenden! wo der Heimath
Goldne Sterne leuchten, o du der armen
Psyche, die gebunden im Grabthal schmachtet,
Heiligste Sehnsucht.

Wenn der Dactylus an der zweiten Stelle, d. h. hinter dem ersten Trochäus steht, wie in:

Ha, dort kommt er mit Schweiß mit Römerblute,
Mit dem Staube der Schlacht bedeckt, so schön war.

Einsam grünender Oelbaum, der am wilden
Moosgesteine sich trauernd hinbeugt, athme.

---

so ist der Vers ein phaläkischer. Das Wechseln des Dactylus in der Weise, daß er in dem ersten Verse an der ersten, im zweiten an der zweiten, im dritten an der dritten Stelle auftritt, ist eine Varietät der sapphischen Strophe, die deutsche Dichter erfunden haben. Wir sehen diesen Wechsel bei Klopstock, Matthisson und Hölty nicht selten:

Blume du stehst verpflanzt, wo du blühest,
Werth in dieser Beschattung nicht zu wachsen,
Werth, schnell wegzublühen, der Blumen Edens
Beßre Gespielin.

Quelle, dich grüßt mein Blick mit Sehnsuchtsthränen,
Seit am Blumenaltare deiner Ufer,
Seit im Tempel deiner Gesträuche, Laura
Weinend mit Gott sprach.

Der alcäische Vers, ebenfalls ein Elfsylbler, hat folgende Form:

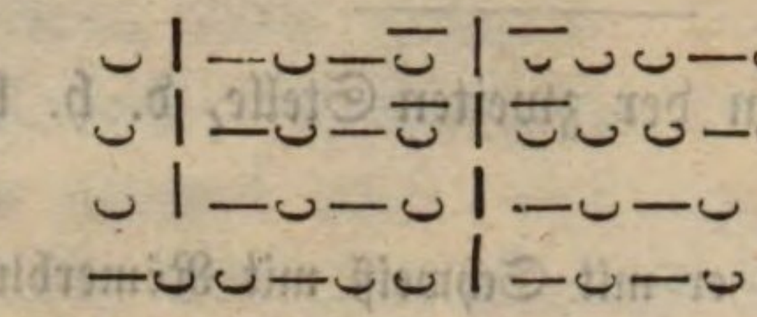
⏑ | ⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – | ⏑ –

Darnach ist er von Haus aus trochäischer Natur. Denn der sich in der zweiten Dipodie findende flüchtige Dactylus (Tribrachys) ist eigentlich nur ein zerlegter Trochäus. Die erste Kürze muß natürlich als Auftact gefaßt werden. Die Cäsur fällt entweder hinter die fünfte oder siebente Sylbe:

Du dufteſt Balsam | wie mit der Abendluft.

Freund, laß die Hall' uns schließen; | der Lebensduft.

Schließt sich an den zweimal auftretenden alcäischen Vers ein neunsylbiger und an diesen ein zehnsylbiger logaödischer Vers an, so erhalten wir die sogenannte alcäische Strophe. Die Cäsur des jambischen Verses fällt hinter die vierte oder sechste Sylbe, die des lagaödischen hinter die vierte oder siebente Sylbe. Demnach ist die Form der alcäischen Strophe folgende:

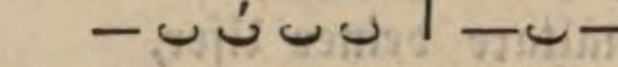


Als Beispiele zu dieser Strophe können gelten:

Ein stiller Schauer deiner Allgegenwart
Erschüttert Gott! mich. Sanfter erbebt mein Herz
Und mein Gebein. Ich fühl' ich fühl' es
Daß du auch hier, wo ich weine, Gott! bist.

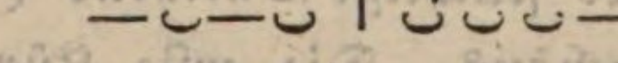
Von deinem Antlitz wandelt, Unendlicher,
Dein Blick der Seher, durch mein eröffnet Herz.
Sei vor ihm heilig, Herz, sei heilig,
Seele, vom ewigen Hauch entsprungen.

Der glykonische Vers ist ebenfalls trochäischer Natur und kann, da er mit Dactylen vermischt ist, zu den äolisch-lagaödischen Versen gerechnet werden. Er erscheint in verschiedenen Gestalten. Seine gewöhnliche Form ist:

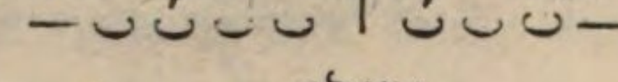


wonach wir ihn für einen trochäischen Dimeter, dessen Dactylus eben ein dreizeitiger ist, zu halten haben. Seine Veränderungen bestehen darin, daß jeder Trochäus in den Dactylus aufgelöst werden kann, wonach diese Formen:

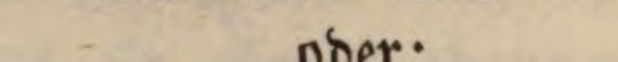
oder:



oder:



oder:



ebenfalls nichts anderes als glykonische Verse bezeichnen. Noch andere, besonders in der dramatischen Poesie gebräuchliche Abweichungen über-

gehen wir. Als Beispiele für einige der angeführten Variatione merke man:

Hatte Mienen der Ewigkeit.

Seltner noch die kühnere Schaar.

Insel der froheren Einsamkeit.

Zu dem unsterblichen Leben empor.

Wenn dem glykonischen Verse die letzte Länge fehlt, er also die Gestalt:

— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑

Liebe duften die Blüthen.

hat, so heißt er pherekratischer Vers. Aus der dreimaligen Wiederholung des glykonischen Verses, woran sich der pherekratische Vers schließt, entsteht die glykonische Strophe:

— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ —
— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ —
— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ —
— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ —

Beispiele sind:

Röther färbet der Himmel sich;
Aus der goldenen Wolke thau'n
Mai und Liebe den Segen rings
Auf enteisete Fluren.

Umgekehrt entsteht aus einer dreimaligen Wiederholung des pherekratischen Verses, woran sich der glykonische schließt, die pherekratische Strophe:

— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑
— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑
— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑
— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ —

Beispiel:

Liebe säuseln die Blätter,
Liebe duften die Blüthen,
Liebe riefelt die Quelle,
Liebe flötet die Nachtigall.

Aus einer Verbindung des glykonischen und pherekratischen Verses, so daß sie beide einen Vers bilden, entsteht der priapische Vers, der natürlich den Veränderungen unterworfen ist, deren wir bei dem glykonischen und pherekratischen Verse im Einzelnen erwähnt haben. Seine Natur ist, wie sich von selbst versteht, trochäisch und zwar die eines trochäischen Tetrameters. Seine Form wäre:

—⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | —⏑—⏑ | —⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | —⏑

Manche gereimte Verse können, wenn man sich durch den in die Mitte des Verses fallenden Reim nicht stören ließe, zu priapischen Versen verknüpft werden. So bei Voß:

Schafft nur Wein und Gesang zum Wein; ewig bleiben wir munter.
Geh' im Zank um das Mein und dein Alles über und unter!

Liebe flötet die Nachtigall; Liebe rieselt die Quelle.

Der asklepiadische Vers tritt in einer doppelten Gestalt, als kleiner und großer, auf. Man hat ihn sowohl choriambisch als spondeisch gemessen und könnte sogar versucht sein, wenigstens nach den deutschen Mustern dieses Verses, eine trochäische Messung mit ihm vorzunehmen, oder man muß dem Trochäus, der sehr häufig an der Stelle des Spondeus steht, Vierzeitigkeit zuschreiben. Die Form des kleinen ist:

—⏑—⏑⏑—|—⏑⏑—⏑⏑

Wenn der Säugling im Arm hoffender Mutter schlief.

Die letzte Sylbe ist, wie in vielen Versen des Alterthums von unbestimmter Quantität, dabei aber von arsischem Gewicht. Die Cäsur fällt immer hinter die sechste Sylbe. Nimmt man in den deutschen asklepiadischen Versen (in den antiken geht es nicht) eine trochäische Messung an, so ist der Dactylus nur dreizeitig, während er in der spondeischen vierzeitig sein muß. Die dreimalige Wiederholung dieses asklepiadischen Verses, woran sich der glykonische schließt, giebt die asklepiadische Strophe:

—⏑—⏑⏑—|—⏑⏑—⏑⏑
—⏑—⏑⏑—|—⏑⏑—⏑⏑
—⏑—⏑⏑—|—⏑⏑—⏑⏑
—⏑ ⏑ ⏑ ⏑ |—⏑—

Beispiele:

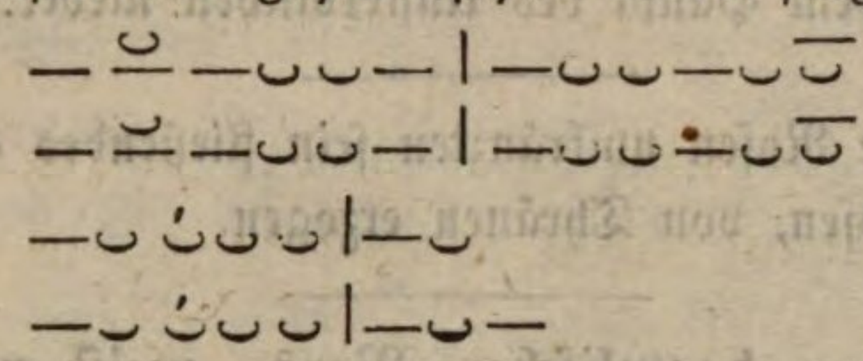
Welchen König der Gott über die Könige
Mit einweihendem Blick, als er geboren ward,

Sah vom hohen Olymp, dieser wird Menschenfreund
Sein und Vater des Vaterlands.

Winkt dem stummen Verdienst, das in der Ferne steht!
Durch sein Muster gereizt, lernt es Unsterblichkeit!
Denn er wandelt allein, ohne der Muse Lied,
Sichres Wegs zur Unsterblichkeit.

Fang' den lyrischen Flug stolz mit dem Namen an,
Der oft, lauter getönt, dir um die Saite schwebt;
Singst du einst von dem Glück, welches die gute That
Auf dem freiern Throne lohnt.

Außer dieser asklepiadischen Strophe giebt es noch eine andere, welche den asklepiadischen Vers zweimal auftreten, dann den pherekratischen und auf diesen den glykonischen Vers folgen läßt:



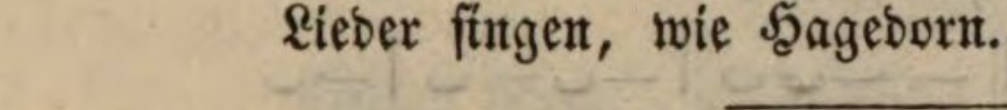
Beispiele von Voß und Klopstock:

Wie anwandelnder Sturm hinter dem Herbstgewölk,
Droht von ferne der Tag, welcher mit ehernem
Arm, o redlicher Esmarch,
Dich dem thränenden Freund' entrafft.

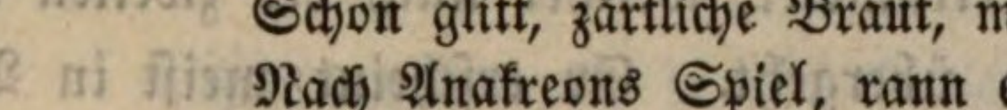
Unberufen zum Scherz, welcher im Liede lacht,
Nicht gewöhnet zu sehn Knidia's Götterchen,
Wollt' ich Lieder wie Schmidt singt,
Lieder singen, wie Hagedorn.

Schon glitt, zärtliche Braut, meine verlorene Hand
Nach Anakreons Spiel, rann es wie Silberton
Durch die Saiten herunter
Vom hinfliegenden blonden Haar.

Der größere asklepiadische Vers, welcher nicht mit andern zu einer Strophe verbunden wird, sondern nur einzeln vorkommt, unterscheidet sich von dem kleinern dadurch, daß hinter die Cäsur noch ein Choriambus angehängt wird:



Darnach könnte man ihn auch choriambisch so messen:



Laß dein | klügelndes Buch | zaubr' es Gesang | zaubr' es Bered= | samkeit.
Dir in | frostiger Schrift. | Heiter und warm | redet und singt | Natur
Hier im | schönen Eutin. | Oben die Lerch', | unten die Nach= | tigall.

wiewohl die Messung:

Hier im schönen Eutin. | Oben die Lerch' | unten die Nachtigall

namentlich in Bezug auf den Schluß des Verses natürlicher erscheint.

Zu den dactylischen Versen, welche in der deutschen Poesie nicht ungewöhnlich sind und sich entweder einzeln oder auch mit andern Versen gemischt vorfinden, gehört der alkmanische Vers, richtiger die alkmanische Strophe. In ihr verbindet sich ein dactylischer Hexameter mit einem dactylischen Tetrameter, der thetisch abschließt:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑

Und ein wolkiger Hauch geathmeter Weihrauchsdüfte
Floß von dem Haupt des Unsterblichen nieder.

Ewig blühende Rosen umkränzten sein fließendes Haupthaar,
Himmlische Rosen, von Thränen erzogen.

Ein noch kürzerer dactylischer Vers, meist mit andern Versen verbunden, ist der archilochische Dimeter:

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

Aber er träfe mich doch.

Ist hienieden auch Tod?

Mag auch das edlere Selbst.

Der größere archilochische Vers:

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ | — || — — ⏑ ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑

ist eine Art von dactylischem Tetrameter, welcher nach der zweiten dactylischen Dipodie zu Trochäen übergeht. Er erscheint meist in Verbindung mit einem jambischen Elfsylbler. So bei Voß:

Eng ist das Leben beschränkt, und währet die langgedehnte Hoffnung,
Bald birgt dich Nacht und Fabelreich der Manen.

Zu den ganz eigenthümlichen und in der deutschen Poesie nur in sofern vorhandenen Versen, als sie durch die deutsche Sprache darstellbar sind, gehören der saturnische und der galliambische Vers. Das Characteristische Beider besteht darin, daß sie in der Mitte mit einem Spondeus accentuirend abschließen und sich die zweite Hälfte dann wie ein neuer Vers anschließt. Beide Verse sind accentuirend

aufzufassen und zwar so, daß die Arsis sechsmal erscheint. Hebt die zweite Hälfte (bei der ersten ist es gleich) mit der Arsis an, so ist der Vers ein saturnischer:

— — — —
Wie lieblich glänzt der Maitag; | schöner leuchtet Hoffnung.

In dieser jambischen Form war der saturnische Vers Orakelvers der Römer. Er erscheint aber auch in dactylischer Form mit und ohne Auftact:

— — — —
Wehe du lieblicher Westwind | kühl den Wanderer an.

oder:

— — — —
Aus weit umflutetem Meergrund | lockt der liebliche Klang.

Folgt die zweite Hälfte mit dem Auftact, so ist der Vers ein galliambischer. Z. B.

— — — —
Wie braust daher der Nordsturm | der Winter naht heran.

Hiemit schließen wir die besondern aus dem Alterthum entlehnten Verse ab. Es finden sich unter ihnen mehrere, die in der deutschen Verslehre sich noch kein Bürgerrecht erworben haben und äußerst selten vorkommen. Damit man aber sehe, wie es der deutschen Sprache möglich ist, sich in noch fremdere Formen hineinzufinden, führen wir Beispiele zunächst von cretischen und bacchischen Versen an. Die Form eines cretischen Verses wäre z. B.

— ⏑ — — ⏑ —

oder

— ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — u. s. w.

wobei zu bemerken ist, daß eine Länge wohl in zwei Kürzen zerlegt werden kann. Beispiele:

Aber nicht | unsre Hütte.

Deines Volks | Mißgetön | traurige Teu= | tonia.

Hätt' ich deinen | sanften Gang | nicht vernom= | men.

Die Form für einen bacchischen Vers wäre:

⏑ — — | ⏑ — —

oder

⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — — u. s. w.

wobei ebenfalls wieder eine Zerlegung der Längen und Kürzen, ja sogar eine Vertretung des Bacchius durch den Molossus stattfinden kann. Beispiele:

Was scholl dort | was weht dort | für Duft her.

Die Anmuth | o Jungfrau | gewinnt mehr | denn Schönheit.

Auch zur Darstellung ionischer Verse eignet sich die deutsche Sprache, und es kann sowohl der steigende als der sinkende Jonicus einem Verse zum Grunde liegen. Für den steigenden ionischen Vers wäre eine Form:

⏑ ⏑ — —

oder:

⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — —

oder:

⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — u. s. w.

wobei ebenfalls Zerlegungen vorkommen und der Vers katalectisch, auch akatalectisch sein kann. Beispiele:

Ist es Mitleid | Philomele | daß so bang |
Aus dem Fruchthain | wo der Maiduft | dich umwallt
Wie ein Grablied | dein Gesang mir
Durch die Dämmrung | sich ergießt.

Mit dem Brautkranz | in dem Haar.

Die Begehrenden | in den Kampf ruft.

Wie sie herschwebt | an des Quells Fall.

Als er todt lag
Jener Hirt, stürzt
Auch mein Glück hin;
Nur die Rach' rast
Zum Verderb strömt
Sein Geschlecht her.

Für den sinkenden ionischen Vers wäre eine Form:

— — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑

oder:

— — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ u. s. w.

wobei die beim steigenden ionischen Verse gegebenen Regeln gelten. Beispiele:

Schimmernd um die | Göttin hatten | stolz.

Stürzet da er= | blick ich, zeug es, | Hain.

Daß diese Verse nicht metrisch richtig gebildet sind, sieht man auf den ersten Blick; dennoch liegt ihnen die ionische Messung zum Grunde. Bis jetzt ist der sinkende Jonicus wenig oder gar nicht zur deutschen Versbildung verwendet worden..

Selbst die Darstellung päonischer und rein choriambischer Verse ist der deutschen Sprache möglich, wenn gleich eine gewisse Steifheit und Ungewöhnlichkeit des Rhythmus in derartigen Versbildungen sich nicht verkennen läßt. In Betreff der päonischen Verse führen wir nur einige Beispiele, denen der erste Päon zum Grunde liegt, an:

Düsterer und | schauerlicher | schattete die | Mitternacht.

Den | grimmigen Er= | oberer ge= | bändiget den | Raubwolf.

Beispiele für den choriambischen Vers sind:

Himmlisches Ohr | hört das Getön.

Lispel entflohn | seinem Gesang | der entflammten,

in welchem letzteren Verse der Choriambus mit dem dritten Päon in Verbindung auftritt.

Daß sich außer diesen Versen noch eine Masse anderer Versverbindungen herstellen lasse, versteht sich von selbst. Das Alterthum kannte und brauchte noch viele hier nicht aufgeführte Verse, und deutsche Dichter, namentlich Klopstock, haben in selbstständiger Weise eine Anzahl der verschiedensten Verscombinationen in ihren Gedichten aufzuweisen. Diese Combinationen zeugen nicht bloß von Mannigfaltigkeit in der Strophenverbindung, sondern auch von Verschiedenartigkeit in der Verbindung der Grundrhythmen zu einem Verse. Man beurtheile dies aus folgenden Versen und Strophen:

Genesung, Tochter der Schöpfung auch,
Aber auch du der Unsterblichkeit nicht geboren,
Dich hat mir der Herr des Lebens und des Todes
Von dem Himmel gesandt!

Hätt' ich deinen sanften Gang nicht vernommen,
Nicht deiner Lispel Stimme gehört,
So hätt' auf des Liegenden kalter Stirn
Gestanden mit dem eisernen Fuß der Tod.

Zwar wär' ich auch dahin gewallet,
Wo Erden wandeln um Sonnen,
Hätte die Bahn betreten, auf der der beschweifte Komet
Sich selbst dem doppelten Auge verliert,

Hätte mit dem ersten entzückenden Gruße
Die Bewohner gegrüßt der Erden nnd der Sonnen,
Gegrüßt des hohen Kometen
Zahllose Bevölkerung,

Kühne Jünglingsfragen gefragt,
Antworten volles Maßes bekommen,
Mehr in Stunden gelernt, als der Jahrhunderte
Lange Reihen hier enträthseln.

Aber ich hätt' auch hier das nicht vollendet,
Was schon in den Blüthenjahren des Lebens
Mit lauter süßer Stimme
Mein Beruf zu beginnen mir rief.

Da du mit dem Tode gerungen, mit dem Tode,
Heftiger du gebetet hattest,
Da dein Schweiß und dein Blut
Auf die Erde geronnen war;

In dieser ernsten Stunde
Thatest du jene große Wahrheit kund,
Die Wahrheit sein wird
So lang die Hülle der ewigen Seele Staub ist.

Du standest und sprachst
Zu den Schlafenden:
Willig ist eure Seele,
Aber das Fleisch ist schwach!

Dieser Endlichkeit Loos, die Schwere der Erde
Fühlet auch meine Seele,
Wenn sie zu Gott, zu dem Unendlichen
Sich erheben will.

Anbetend, Vater, sink' ich in den Staub und fleh',
Vernimm mein Flehn, die Stimme des Endlichen,
Gieb' meiner Seele ihr wahres Leben,
Daß sie zu dir sich, zu dir erhebe!

Weht sanft auf ihren Grüften, ihr Winde!
Und hat ein unwissender Arm
Ausgegraben den Staub der Patrioten,
Verweht ihn nicht!

Veracht' ihn, Leier, wer sie nicht ehrt!
Und stammt er auch aus altem Heldenstamme, veracht ihn,
Sie entrissen uns der hundertköpfigen Herrschsucht
Und gaben uns einen König.

Weniger kühn, hast, o Pilot,
Du gleiches Schicksal.
Trüb an dem fernen Olymp
Sammeln sich Sturmwolken.

Er stürzt an dem Maste
Bleich die Segel herab.
Ach! nun kräuselt sich
Das Meer, und der Sturm ist da!

Wie erhöht, Weltherrscher,
Deine Bewund'rung den Geist des Staubs!
Denket er dich, Herrlicher, welches Gefühl
Flammt in ihm! welcher Gedank' hebt ihn, denket er dich!

Der deutschen Dichter Hainen entweht
Der Gesang Alcäus und des Homer.
Deinen Gang auf dem Kothurn, Sophokles,
Meidet, und geht Jambanapäst.

Wenn die Strahlen von der Dämmrung nun entfliehn und der Abendstern
Die sanfteren, entwölkten, die erfrischenden Schimmer nun
Nieder zu dem Haine der Barden senkt,
Und melodisch in dem Hain die Quell' ihm ertönt.

Wer ermüdet hinauf zu der Heerschaar der Gestirne,
In die Höhen zu schaun, wo der Lichtfuß sich herabsenkt,
Wo der Blitzglanz Fomahant und Antar, wo des Leun Herz
Sich ergeußt, ins Gefild hin, wo die Aehr' und die Winzerin strahlt.

B. Die Gattungsunterschiede der Poesie.

In dem Bisherigen waren wir mit der Begriffsbestimmung des Poetischen überhaupt, in sofern es die innere Organisation und die äußere Gestaltung des poetischen Kunstwerks anging, beschäftigt. Damit sind uns die Mittel an die Hand gegeben, das einzelne poetische Kunstwerk für sich zu prüfen und wenigstens seinen allgemein-poetischen Werth zu beurtheilen. Als wir von der Organisation, d. h. von dem Inhalt, von der poetischen Anschauungsweise und Vorstellung sprachen, hoben wir hervor, daß die Poesie ihren Inhalt eines Theils nach der Seite des Gedankens, andern Theils nach der Seite der Erscheinung auseinanderlege und daß es ihr darnach möglich sei, speculative Gedanken sowohl als auch die äußerliche Naturexistenz in ihren Werken zu erfassen. Das aber, was die Poesie zur Kunst mache und sie den übrigen Künsten an die Seite treten lasse, sei ihre Explication zur sinnlichen Existenz *). Denn was die besondern Künste von ein-

*) Vgl. oben S. 32 und 37.

ander unterscheide, gebe sich eben in ihrer materiellen, stofflichen Aeußerungsweise zu erkennen. So lag also in dem Stein, der Farbe, dem Ton, dem Worte, der Unterscheidungsgrund für die besondern Künste. Darnach sagen wir, daß das poetische Kunstwerk, wenn es uns in seiner vollen Gestalt und Erscheinung entgegentreten wolle, gesprochen, gesungen, vorgetragen, überhaupt durch lebendige Subjecte dargestellt werden müsse. „Wir sind zwar gewöhnt, epische und lyrische Gedichte zu lesen und nur dramatische gesprochen zu hören und von Gebehrden begleitet zu sehen, aber die Poesie ist ihrem Begriffe nach wesentlich tönend, und dies Erklingen darf ihr, wenn sie vollständig als Kunst heraustreten soll, um so weniger fehlen, als es ihre einzige Seite ist, nach welcher sie mit der äußern Existenz in realen Zusammenhang kommt. Denn gedruckte oder geschriebene Buchstaben sind freilich auch noch äußerlich vorhanden, jedoch nur gleichgültige Zeichen für Laute und Wörter. Wenn wir uns deshalb mit dem bloßen Lesen begnügen, so geschieht dies theils um der Geläufigkeit willen, mit welcher wir uns das Gelesene als gesprochen vorstellen, theils aus dem Grunde, daß die Poesie allein unter allen Künsten schon im Elemente des Geistes ihren wesentlichen Seiten nach fertig ist und die Hauptsache weder durch die sinnliche Anschauung noch das Hören zum Bewußtsein bringt. Doch gerade dieser Geistigkeit wegen muß sie als Kunst nicht ganz die Seite ihrer wirklichen Aeußerung von sich abstreifen, wenn sie nicht zu einer ähnlichen Unvollständigkeit kommen will, in welcher z. B. eine bloße Zeichnung die Gemälde großer Koloristen ersetzen soll*)."

Hieraus ergiebt sich nun, wo wir den Eintheilungsgrund für die Gliederung der Dichtarten zu suchen haben. Derselbe kann nämlich nur in der Art und Weise, wie sich der poetische Inhalt durch das Wort äußert, liegen. Ueberall hat es die Poesie mit Begebnissen zu thun. Diese treten uns einmal rein objectiv, in Form einer breiten Auseinanderlegung entgegen. Der Sänger trägt sie nicht in der Weise vor, daß sie sich als seine eigene Vorstellung und lebendige Leidenschaft ankündigen, sondern so, daß sie dem Inhalte wie der Darstellung nach von ihm als Subject entfernt liegen und eine für sich abgeschlossene Wirklichkeit bilden. Solche Ergebnisse auszurunden ist Aufgabe der epischen Poesie.

Entwickelt sich das Begebniß nicht als ein äußeres Geschehen,

*) Hegel's Aesthetik.

bleibt es vielmehr als vereinzelte Anschauung, Empfindung oder Reflection in dem Subjecte, so daß das Subject das sich Aussprechen zur einzigen Form und zum letzten Ziel nimmt und von etwas Substanziellem und Sachlichem nicht die Rede ist, so erhalten wir die zweite Seite des Poetischen in Form der lyrischen Poesie. Während in der epischen Poesie der äußere Vortrag mehr als mechanisches Sprechen und Recitiren erscheint und der Dichter als Subject zurücktritt, muß in der lyrischen Form der Dichter die Vorstellungen und Betrachtungen als etwas eigen Empfundenes kund geben und das Begebniß ein rein inneres sein lassen. Und „da es die Innerlichkeit ist, welche den Vortrag beseelen soll, so wird der Ausdruck derselben sich vornehmlich nach der musikalischen Seite hinwenden und eine vielseitige Modulation der Stimme, Gesang, Begleitung von Instrumenten und dergleichen mehr theils erlauben, theils nothwendig machen."

Eine dritte Seite der poetischen Darstellung wird, wie die epische Poesie, eine Handlung in ihrem Kampfe und Ausgange vor uns hinbreiten. Dabei werden „geistige Mächte sich aussprechen und bestreiten, Zufälle verwickelnd eintreten und das menschliche Wirken wird sich zum Wirken eines Alles bestimmenden Fatums, oder einer leitenden, weltregierenden Vorsehung verhalten; die Handlung geht aber nicht in der nur äußern Form ihres realen Geschehens als ein vergangenes durch bloße Erzählung verlebendigtes Begebniß an unserm innern Auge vorüber, sondern wir sehen sie gegenwärtig aus dem besondern Willen, aus der Sittlichkeit der individuellen Charactere hervortreten, die dadurch in lyrischem Principe zum Mittelpunkte werden. Zugleich aber exponiren sich die Individuen nicht nur ihrem Innern als solchem nach, sondern erscheinen in der Durchführung ihrer zu Zwecken vorschreitenden Leidenschaft, und messen dadurch den Werth jener Leidenschaften und Zwecke an den objectiven Verhältnissen und vernünftigen Gesetzen der konkreten Wirklichkeit, um nach Maaßgabe dieses Werthes und der Umstände, unter denen das Individuum sich durchzusetzen entschlossen bleibt, ihr Schicksal hinzunehmen. Diese Objectivität, die aus dem Subjecte herkommt, so wie dies Subjective, das in seiner objectiven Gültigkeit zur Darstellung gelangt, giebt als Handlung die Form der dramatischen Poesie ab *)."

Der angegebene Eintheilungsgrund für die Dichtarten ist der einzig haltbare, und nach demselben ist es auch nicht möglich, auf andere,

*) Hegel's Aesthetik.

als auf die drei genannten Gattungsunterschiede zu kommen. Geht man davon aus, daß in aller Poesie entweder das objectiv Sachliche und Gegenständliche, oder das subjectiv schaffende Moment vorherrschend ist, so kommt man auf die Eintheilung in subjective und objective Poesie. Darnach wäre die epische Poesie objectiv, die lyrische subjectiv, die dramatische subjectiv=objectiv. Diese Eintheilung bestätigt ungefähr das oben Gesagte, ist jedoch nicht bezeichnend genug. Denn der Ausdruck subjectiv=objectiv hat etwas sehr Unbestimmtes und ließe sich ganz gut auf manche Arten der epischen und lyrischen Poesie, z. B. die Romanze, Ballade u. a. anwenden.

Schiller's Eintheilung der Dichtwerke in naive und sentimentale *) giebt in scharfsinniger Weise eigentlich eine Rechtfertigung der eben angegebenen Eintheilung in objective und subjective, oder auch in alte und moderne Poesie **). „Der naive Dichter, sagt Schiller, folgt bloß der einfachen Natur und Empfindung und beschränkt sich bloß auf Nachahmung der Wirklichkeit. Der verschiedene Eindruck naiver Dichtungen beruht bloß auf dem verschiedenen Grad einer und derselben Empfindungsweise; selbst die Verschiedenheit in den äußern Formen kann in der Qualität jenes ästhetischen Eindrucks keine Veränderung machen, die Form sei lyrisch oder episch, dramatisch oder beschreibend, wir können wohl schwächer und stärker, aber nie verschiedenartig gerührt werden. Unser Gefühl ist durchgängig dasselbe, ganz aus einem Element, so daß wir nichts darin zu unterscheiden vermögen ***). Anders verhält es sich mit dem sentimentalischen Dichter. Dieser reflectirt über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflection ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu thun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von

---

*) Schiller: Ueber naive und sentimentale Dichtung.

**) „Durch die Schiller'sche Abtheilung in naive Poesie (wofür objective klarer wäre) und in sentimentale (womit nur ein Verhältniß moderner Subjectivität ausgesprochen wird) kann die verschiedene Romantik eines Shakspeare's, Petrarchs, Ariosts, Cervantes, eben so wenig bezeichnet noch geschieden werden als durch „naiv" die verschiedene Objectivität eines Homers, Sophokles, Hiobs, Cäsars." Jean Paul. — Schon in einem speciellern Sinne ist das Wort naiv aufzufassen, wenn Goethe im westöstlichen Divan sagt: „Naive Dichtkunst ist bei jeder Nation die erste; sie liegt allen folgenden zum Grunde; je frischer, je naturgemäßer sie hervortritt, desto glücklicher entwickeln sich die nachherigen Epochen."

***) Namentlich aus diesen letzten Worten geht hervor, wie Schiller in seiner Eintheilung von weit allgemeinern, das innere Wesen der Poesie bezeichnenden Gesichtspunkten ausging.

dieser doppelten Quelle zeugen." Darnach kommt Schiller auf das Wesen der Satyre zu sprechen und zieht in dieses Gebiet sogar die Komödie hinein. Ferner bezeichnet er die Elegie und die Idylle als die der sentimentalischen Poesie eigenthümlichen Formen. Freilich faßt er den Begriff von Satyre, Elegie und Idylle ganz allgemein und hat, indem er diese Dichtungen bespricht, eigentlich nur den Boden, auf welchem sie ruhn, im Auge *).

Es ist altherkömmlich, den drei genannten Dichtarten noch die didactische Poesie an die Seite zu stellen. Daß die Poesie durchweg didactische Elemente enthält, wer wollte das verkennen? Die didactische Poesie wäre diejenige Form, welche vorzugsweise die Belehrung zu ihrer Aufgabe macht. Ein jedes Gedicht belehrt unwillkührlich, und wie hätte es einen poetischen Werth, wie würde die Kunst überhaupt dem Menschen etwas sein, wenn ihre Wirkung auf ihn nicht einen nachhaltigen Eindruck machte **)! Allein der Eintheilungsgrund für die didactische Poesie ist so sehr allen Formen der Poesie eigen, daß mit ihm wir zu gar keiner Eintheilung und Besonderheit gelangen können. Worin wir aber den Eintheilungsgrund für die Dichtarten suchen müssen, ist schon oben nachgewiesen. Die bisher zur didactischen Poesie gezählten Gedichte werden entweder zur lyrischen und epischen Poesie zu rechnen sein oder ganz und gar als gehaltlos aus der Poesie entfernt werden müssen***). Denn „den eigentlichen Formen der Kunst ist die didactische Poesie nicht zuzuzählen. In ihr steht der für sich als Bedeutung bereits fertig ausgebildete Inhalt in seiner dadurch prosaischen Form auf der einen Seite, auf der andern die künstlerische Gestalt, welche ihm jedoch nur ganz äußerlich kann angeheftet werden, weil er eben schon vorher in prosaischer Weise für das Bewußtsein vollständig ausgeprägt ist, und dieser prosaischen Seite, d. h. seiner allgemeinen abstracten Bedeutsamkeit nach, und nur in Rücksicht auf dieselbe, als Belehrung, der verständigen Einsicht und Reflection soll dargeboten werden ****)."

---

*) Darüber ist zu vergleichen, was unten in der lyrischen Poesie über diese Formen gesagt werden wird. Als Curiosität dürfte hier noch zu erwähnen sein, daß Eschenburg Alles in Drama und Epos eintheilte, und daß er da, wo er mit dieser Eintheilung nicht fertig werden konnte, wie bei der Ode, Elegie u. s. w. Epos et compagnie sagte.

**) „Alle Poesie soll belehrend sein; sie soll den Menschen aufmerksam machen, wovon sich zu belehren werth wäre; er muß die Lehre selbst daraus ziehen wie aus dem Leben."
Goethe.

***) Vergl. die Einleitung zu den von mir herausgegebenen Sentenzen Schiller's und Goethe's.

****) Hegel's Aesthetik.

Schiller sagt von der didactischen Poesie, daß sie sich ohne innern Widerspruch nicht denken lasse. „Denn die Dichtkunst besitzt nur diese zwei Felder: entweder sie muß sich in der Sinnenwelt, oder sie muß sich in der Ideenwelt aufhalten, da sie im Reich der Begriffe oder in der Verstandeswelt schlechterdings nicht gedeihen kann *). Dasjenige didactische Gedicht, worin der Gedanke selbst poetisch wäre und es auch bliebe, ist noch zu erwarten."

Milder, wiewohl mit dem so eben Ausgesprochenen übereinstimmend, urtheilt Goethe: „Es ist nicht zulässig, daß man zu den drei Dichtarten, der lyrischen, epischen und dramatischen, noch die didactische hinzufüge. Dieses begreift Jedermann, welcher bemerkt, daß jene drei ersten der Form nach unterschieden sind und also die letztere, die von dem Inhalt ihren Namen hat, nicht in derselben Reihe stehen kann. Die didactische oder schulmeisterliche Poesie ist und bleibt ein Mittelgeschöpf zwischen Poesie und Rhetorik, deshalb sie sich denn bald der einen, bald der andern nähert, auch mehr oder weniger dichterischen Werth haben kann. Der eigene Werth der didactischen Poesie, d. h. eines lehrreichen, mit rhythmischem Wohllaut und Schmuck der Einbildungskraft verzierten, lieblich oder energisch vorgetragenen Kunstwerks wird deshalb keineswegs verkümmert. Von gereimten Chroniken an, von den Denkversen der ältern Pädagogen bis zu dem Besten, was man dahin zählen mag, möge Alles gelten, nur in seiner Stellung und gebührenden Würde."

Wenn wir nun die oben angegebene Eintheilung der Gedichte nach ihren Gattungsunterschieden, nämlich die Eintheilung in epische, lyrische und dramatische für die richtigste und zweckmäßigste halten, so soll damit nicht gesagt sein, daß z. B. das epische Gedicht, besonders wenn es von nicht geringem Umfange ist, stets in der ruhigen, sich gleich bleibenden Form der Erzählung verharren müsse. „Man könnte, bemerkt Jean Paul sehr geistreich, den Dichter in Rücksicht seiner geschaffenen Welt, wie sonst streitende Weltweise Gott in Rücksicht der seinigen, bald extramundan (außerweltlich), bald intramundan (innerweltlich) betrachten. — Giebt es dann aber eine flüssigere Abtheilung und Abscheidung mitten auf dem poetischen Meere? Denn weder die Einmengung, noch die Versteckung des Dichters entscheidet zwischen zwei Formen des Gedichts; der sich sprechend einführende Dichter ist so gut

---

*) Schiller hat bei dieser Eintheilung natürlich nur das Begriffliche der Poesie im Auge, was genau zusammenhängt mit der Ansicht, daß die Poesie in naive und sentimentale einzutheilen sei.

und nicht schlechter und ein Glied des ganzen Gedichts, als jeder andere Sprecher; er selber muß sich darin verwandeln und erklären, wie jeder andere Mensch, und aus der Asche seiner Individualität den poetischen Phönix wecken. Der Maler wird zum Gemälde, der Schöpfer zu seinem Geschöpfe. — Wie leicht wären, falls nur die Kleinigkeiten des Sprechens und des Sprechenlassens abtheilten, Formen in Formen einzuschmelzen, und derselbe Dithyrambus würde z. B. bald episch, wenn der Dichter vorher sagte und sänge, er wolle einen fremden singen, bald lyrisch durch die Worte, er wolle seinen eigenen singen, bald dramatisch, wenn er ihn ohne ein Wort von sich in ein tragisches Selbstgespräch einschöbe. Aber bloße Förmlichkeiten sind — in der Poesie wenigstens — keine Formen!"

Es hieße, dem Dichter in der That sehr enge Fesseln anlegen, wenn man von ihm verlangen wollte, daß in jedem Gedichte eine von den drei Dichtgattungen sich ganz allein ausprägе. Und nicht bloß dies, es wäre sogar widernatürlich. „Höre man den modernen Improvisator auf öffentlichem Markte, der einen geschichtlichen Gegenstand behandelt; er wird, um deutlich zu sein, erst erzählen, dann, um Interesse zu erregen, als handelnde Person sprechen, zuletzt enthusiastisch auflodern und die Gemüther hinreißen. So wunderlich sind diese Elemente zu verschlingen, die Dichtarten bis ins Unendliche mannigfaltig"*).

---

1. Die epische Poesie.

a) Allgemeine Bestimmungen.

Der Charakter des Epischen in seiner allgemeinsten Fassung ist schon oben angegeben worden. Hier kommt es nun darauf an, die besonderen und unterscheidenden Momente des Epischen zu bezeichnen. Das Epos (Wort, Sage) weist mehr als jede andere Dichtungsgattung auf einen Gegenstand (eine Sage oder Sache) hin, welcher durch das Wort behandelt wird. Dieser soll als Gegenstand in seiner Entwickelung, in allen seinen Beziehungen zum Bewußtsein kommen. Dabei erhalten denn auch die ihn begleitenden Umstände als etwas Sachliches ein besonderes Gewicht. Wie nun aber die Darstellung des Sachlichen selbst sich nicht gut von dem darstellenden Subject

---

*) Goethe westöstl. Divan.

trennen läßt, so wird auch das episch-dichtende Subject Berücksichtigung verdienen. — Fassen wir zuerst den Gegenstand ins Auge.

α) Vor Allem spricht sich in dem epischen Gedicht das naive Bewußtsein eines Volks in poetischer Weise aus. Poesie in ihrer ursprünglichsten Gestalt ist nicht poetischer Erguß eines einzelnen Individuums, sondern Sprache einer ganzen Nation. Das aber, was ein Volk auf der ersten Stufe seiner Entwickelung sagt, ist wesentlich Sache. Denn das Bewußtsein des Volks ist noch zu keinem individuellen Selbst ausgebildet; ein Reales, ein zunächst die Sinne Anregendes ruft die Sprache, den Ausdruck hervor. Dieser erste Ausdruck ist naiv-episch und gewissermaaßen nur eine Hindeutung auf die Sache, eine Angabe dessen, was die Sache ist. Den Standpunkt des naiven Volksbewußtseins können wir uns nur als einen schnell vorübergehenden denken, weil eben die Loslösung des individuellen Selbst von dem substantiellen Ganzen der Nation und ihrer Zustände, ihrer Thaten und Schicksale sehr früh erfolgt. Daher besitzen wir denn auch aus diesem ersten Zeitraum der Entwickelung eines Volks kein poetisches Product, wir müßten denn die allerältesten Aufschriften auf Säulen und Denkmälern dahin rechnen. Dabei müssen wir uns die Sache aber nicht etwa so vorstellen, als ob das Leben und die Thaten eines Volks aus diesem Zeitraum überhaupt nicht poetisch darstellbar seien; im Gegentheil, das vollendete epische Gedicht ergeht sich durchaus in derartigen Vorstellungen; sie sind aber nicht gleichzeitiger und unmittelbarer Ausdruck des Volksbewußtseins, sondern künstlerische Darstellung einer spätern Zeit. So fallen die homerischen Gesänge nicht in die Zeit des trojanischen Krieges, sondern in ein späteres Jahrhundert. Als Inhalt und Form des eigentlich Epischen haben wir die gesammte Weltanschauung und Objectivität eines Volksgeistes festzustellen.

Unter allen Formen der epischen Poesie ist das eigentliche Epos die älteste. Es setzt einen ganz bestimmten Lebenszustand voraus, den es zu seinem Hintergrunde hat. Je ausgebildeter die Lebensverhältnisse eines Volks sind, desto weniger werden seine Zustände die Grundlage zu einem Epos bilden können. Man darf sich also keine organisirte Staatsverfassung mit ausgearbeiteten Gesetzen, Behörden u. s. w. in einem Volke vorhanden denken, wenn es den Boden zu einer epischen Handlung abgeben soll. Dagegen müssen die Beziehungen des sittlichen Lebens, das Bewußtsein der Nationalität, Familienverbindungen sich eingefunden haben und damit zugleich der Sinn für Recht und Sitte, so wie der Character als bestimmt ausgeprägt erscheinen.

In Bezug auf diese Beschaffenheit der Grundlage des eigentlichen Epos ist nun auch zu fordern, daß jedes nationale Epos für fremde Völker und Zeiten ein bleibendes Interesse habe, daß sich mithin in den Thaten und in der Anschauungsweise eines Volks das allgemein Menschliche eindringlich ausprage.

Die bestimmte Situation, in welcher sich auf der angegebenen Grundlage eine bestimmte Handlung mit ihren Verwickelungen vor uns aufthut, muß collidirender Art sein, d. h. die Handlung muß sich in der Gestalt eines Kampfes entwickeln. Dies gilt nicht bloß von Epopöen, in welchen (wie in der Iliade, im Nibelungenliede, in Tasso's, Ariost's und Camoens berühmten Gedichten) der Hintergrund der Handlung ein nationaler Kriegszustand ist, sondern auch von den religiösen Epopöen. Denn auch in der Messiade bildet den Mittelpunkt der Handlung ein Kampf gegen den Sohn Gottes. Immerhin aber müssen die feindlichen Volkspartheien so gedacht werden, daß in dem Kampfe eine universalhistorische Berechtigung liege. So ist es nicht ein Zufall, wenn die Griechen gegen die Trojaner, Cid gegen die Mauren und bei Tasso die Christen gegen die Sarazenen kämpfen.

Wie sich das eigentliche Epos zu dem nationalen Leben eines Volks als seinem Hintergrunde verhält, so stehen kleinere epische Dichtarten in einem ähnlichen Verhältnisse zu kleinern Lebensgebieten, aus denen sie hervorgegangen sind. Wir meinen hier theils die besondern partikulären Zustände, welche mit jenem allgemeinen epischen Weltzustande in Verbindung oder als aus ihm hervorgegangen gedacht werden müssen, theils solche Beziehungen des gewöhnlichen Lebens, welche als ein kleiner Kreis die Grundlage für poetische Gestaltungen abgeben können. Denken wir nur an die Romane und Balladen. Das Ritterthum und alter Volksglaube, welche für diese Gedichtformen die Grundlage bilden, sind zwar nicht jener oben bezeichnete Weltzustand selbst, mehr oder weniger erscheinen sie aber als einzelne Seiten jenes Weltzustandes und enthalten in sich Momente, die einer poetischen Gestaltung wohl fähig sind. Was oben bei dem Epos von der äußern Form desselben gesagt worden ist, erleidet seine Anwendung auch auf diese kleinern Dichtarten. Die Entwickelung dieser Gedichte muß sich nämlich ebenfalls durch eine Reihe von collidirenden Zuständen hindurchbewegen.

β) Was nun die Stellung des dichtenden Subjects in der epischen Poesie anlangt, so „muß der Dichter als Subject gegen seinen Gegenstand zurücktreten und in demselben verschwinden. Nur

das Product, nicht aber der Dichter erscheint, und doch ist, was in dem Gedichte sich ausspricht, das Seine; er hat es in seiner Anschauung ausgebildet, seine Seele, seinen vollen Geist hineingelegt. Daß er dies gethan hat, tritt nicht ausdrücklich hervor. Weil aber das Epos nicht die innere Welt des dichtenden Subjects, sondern die Sache vorführt, muß das Subjective der Production ganz eben so in den Hintergrund gestellt sein, als sich der Dichter selbst vollständig in die Welt versenkt, die er vor unsern Augen entfaltet. Nach dieser Seite besteht der große epische Styl darin, daß sich das Werk für sich fortzusingen scheint und selbstständig ohne einen Autor an der Spitze zu haben, auftritt" *).

Ein jedes Kunstwerk muß das freie Product eines Individuums sein. Aus diesem Gesichtspunkte ist erklärlich, daß zur Gestaltung eines Epos durchaus ein dichterischer Geist erfordert wird. Denn wenngleich der epische Weltzustand ein allgemeiner, die verschiedensten Individualitäten durchdringender ist und daher auch von den verschiedensten Subjecten aufgefaßt werden kann, so dürfte dadurch, daß verschiedene Subjecte an einem Kunstwerke arbeiten, die Einheit desselben wesentlich verletzt werden. So sehr tritt das Subject, obgleich es, namentlich im großen Epos, einen großen Stoff zu bewältigen hat, niemals zurück, daß man es aus der Art der Auffassung und Gestaltung seines Gegenstandes nicht erkennen könnte **).

---

*) Hegel's Aesthetik. — „Der Rapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen; er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahire und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte." Goethe. — „Der Geist des epischen Gedichts, wie wir ihn in dessen Vater Homer erkennen, ist klare Besonnenheit. Das Epos ist eine ruhige Darstellung des Fortschreitenden. Der Dichter erzählt sowohl traurige als fröhliche Begebenheiten, aber er erzählt sie mit Gleichmuth und hält sie als schon vergangen in einer gewissen Ferne von unserm Gemüth." A. W. Schlegel.

**) In dieser Hinsicht ist Hegel's Ansicht von der Entstehung der Homerischen Gesänge interessant: „Die Vorstellung von der Einheitslosigkeit und bloßen Zusammensetzung verschiedener in ähnlichem Tone gedichteter Rapsodien ist eine kunstwidrige, barbarische Vorstellung. Soll diese Ansicht aber nur bedeuten, daß der Dichter als Subject gegen sein Werk verschwinde, so ist sie das höchste Lob; sie heißt dann nichts anders, als daß man keine subjective Manier des Vorstellens und Empfindens erkennen könne." Derselben Meinung scheint Goethe zu sein, wenn er sagt: „Wir haben in Beurtheilung alter Schriftsteller uns im Sondern und Trennen kaum auf den höchsten Grad der Meisterschaft erhoben, als unmittelbar eine neue Generation auftritt, welche sich das Vereinen, das Vermitteln zu einer theuern Pflicht machend, nachdem wir den Homer einige Zeit und zwar nicht ganz mit Willen, als ein Zusammengefügtes, aus mehreren Elementen Angereihtes vorgestellt haben, abermals freundlich nöthigt, ihn als eine herrliche Einheit, und die unter seinem Namen überlieferten Gedichte als einem einzigen höhern Dichtersinne entquollene Gottesgeschöpfe vorzustellen."

b) Die besondern selbstständigen Formen der epischen Poesie.

Mit den vorangeschickten allgemeinen Bemerkungen wurde das Wesen des Epischen nur in seinen Grundelementen bezeichnet. Dasselbe wird uns aber noch klarer werden, wenn wir an den besondern Formen der epischen Poesie diese Grundelemente nach den verschiedensten Richtungen hin sich erweitern sehen. Namentlich erläutert die Betrachtung des eigentlichen Epos das Wesen des Epischen auf das Bestimmteste, weshalb wir bei dieser Form etwas länger als bei den übrigen verweilen wollen.

α) Das eigentliche Epos oder die Epopöe.

In Betreff dieser Form ist zunächst zurückzuweisen auf das, was wir oben über den dem Epos als Hintergrund dienenden allgemeinen Weltzustand gesagt haben. Dort wurde gefordert, daß ein Volk, welches den Hintergrund für ein Epos abgeben soll, noch keine organisirte Verfassuug, keine ausgearbeiteten Gesetze u. s. w. haben dürfe. Damit hängt nun auch die Stellung zusammen, welche der Mensch auf dem Boden des eigentlichen Epos zu der ihn umgebenden Natur einnimmt. „Was der Mensch zum äußern Leben gebraucht, Haus und Hof, Gezelt, Sessel, Bett, Schwert und Lanze, das Schiff, mit dem er das Meer durchfurcht, der Wagen, der ihn zum Kampfe führt, Sieden und Braten, Schlachten, Speisen und Trinken, es darf ihm nichts von Allem diesen nur ein todtes Mittel geworden sein, sondern er muß sich noch mit ganzem Sinn und Selbst darin lebendig fühlen und dadurch dem an sich Aeußerlichen durch den engen Zusammenhang mit dem menschlichen Individuum ein selber menschlich beseeltes individuelles Gepräge geben. Unser heutiges Maschinen- und Fabrikenwesen mit den Producten, die aus demselben hervorgehen, so wie überhaupt die Art unsere äußern Lebensbedürfnisse zu befriedigen, würde nach dieser Seite hin ganz eben so als die moderne Staatsorganisation dem Lebenshintergrunde unangemessen sein, welchen das ursprüngliche Epos erheischt. So ist, was bei uns Resultat einer strengen und mühseligen Militairdisciplin, als Einübung, Kommando und Herrschaft fester Ordnung erscheint, bei Homer noch eine Sitte, die sich von selber macht und den Individuen als Individuen lebendig inwohnt *)." Aehnlich verhält

---

*) Hegel's Aesthetik. — Damit stimmt auch Goethe überein, wenn er sagt: „Die Personen im Epos stehen am besten auf einem gewissen Grade der Cultur, wo die Selbstthätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist, wo man nicht moralisch, politisch, mechanisch, sondern persönlich wirkt."

es sich mit den Beschreibungen äußerlicher Dinge und Zustände. „Homer ist höchst umständlich in Schilderung eines Stocks, Scepters, Bettes, der Waffen, Gewänder, Thürpfosten und vergißt selbst nicht der Angeln zu erwähnen, auf denen die Thür sich dreht... Ochsen zu schlachten, zuzubereiten, Wein einzuschenken u. s. w. ist ein Geschäft der Heroen selbst, das sie als Zweck und Genuß treiben, während bei uns ein Mittagsessen, wenn es nicht alltäglich sein soll, nicht nur seltene delicate Sachen zu Tage bringen muß, sondern außerdem auch vortreffliche Discurse verlangt. Die umständlichen Schildereien Homers in diesem Kreise von Gegenständen dürfen uns deshalb nicht eine poetische Zuthat zu einer kahleren Sache dünken, sondern diese ausführliche Beachtung ist der Geist der geschilderten Menschen und Zustände selbst.“ Uebrigens brauchen wir in Betreff wahrhaft epischer Schilderungen äußerlicher Dinge und Zustände nicht immer auf Homer zurückzugehen; das Epos des Mittelalters und das moderne Epos liefern hiervon classische Beispiele, wenn gleich denselben die bestimmte Wirklichkeit eines anschaulichen Grundes und Bodens abgeht.

Es dürfte belehrend sein, an einigen Beispielen aus dem Homer und aus verschiedenen deutschen Dichtern die größere und geringere Vollendung solcher Schilderungen kennen zu lernen. Beispiele aus dem erstgenannten Dichter führen wir nach der Uebersetzung von Voß an:

Sie umstanden den Stier und nahmen sich heilige Gerste;
Betend erhub die Stimme der Völkerfürst Agamemnon:
Zeus ruhmwürdig und her, Schwarzwolkiger, Herrscher des Aethers!
Nicht bevor laß sinken die Sonn' und das Dunkel heraufziehn,
Eh' ich hinab von der Höhe gestürzt des Priamus Wohnung,
Dunkel von Rauch und die Thore mit feindlicher Flamme verwüstet;
Eh' ich vor Hectors Brust ringsher zerrissen den Panzer
Mit eindringendem Erz und häufig um ihn die Genossen,
Vorwärts liegend im Staube, geknirscht mit den Zähnen das Erdreich!
Jener sprach's, doch mit nichten gewährt ihm solches Kronion,
Sondern er nahm sein Opfer und mehrt' unermeßliche Drangsal.
Aber nachdem sie gefleht und heilige Gerste gestreuet,
Beugten zurück sie den Hals und schlachteten, zogen die Haut ab,
Schnitten die Schenkel heraus und umwickelten solche mit Fette
Zwiefach umher und bedeckten sie mit Stücken der Glieder.
Dies verbrannten sie Alles, gelegt auf entblätterte Scheiter,
Wendeten dann durchspießt die Eingeweid' an der Flamme.
Als sie die Schenkel verbrannt und die Eingeweide gekostet,
Jetzt auch das Uebrige schnitten sie klein und steckten's an Spieße,
Brieten sodann vorsichtig und zogen es Alles herunter.

Aber nachdem sie ruhten vom Werk und das Mahl sich bereitet,
Schmausten sie und nicht mangelt' ihr Herz des gemeinsamen Mahles.
(Iliade II. Gesang.)

Eilend fügt' er zuerst um die Beine sich bergende Schienen,
Blank und schön, anschließend mit silberner Knöchelbedeckung;
Weiter beschirmt' er die Brust ringsher mit dem ehernen Harnisch
Seines tapfern Bruders Lykaon, der ihm gerecht war;
Hängte sodann um die Schulter das Schwert voll silberner Buckeln,
Eherner Kling' und darauf den Schild auch, groß und gediegen;
Auch das gewaltige Haupt mit stattlichem Helme bedeckt' er,
Von Roßhaaren umwallt und fürchterlich winkte der Helmbusch;
Nahm dann die mächtige Lanze, die ihm in den Händen gerecht war.
(Iliade III.)

Es gebot ein Jeder dem eigenen Wagenlenker,
Dort am Graben die Ross' in geordneter Reihe zu halten,
Selber darauf sich theilend in fünf Heerschaaren geordnet,
Gingen sie wohlgereiht und folgten ihren Gebietern.
Hector selbst und der edle Polydamos führten die Ordnung,
Welche die Meisten enthielt und die Tapfersten, alle begierig,
Durchzubrechen den Wall und nah um die Schiffe zu kämpfen.
Auch Kebriones folgte der dritte noch; und dem Geringern
Blieb an Kebriones Statt, nun Hectors Wagen vertrauet.
Paris gebot der Zweiten; Alkathoos auch und Agenor.
Helenos führte die Dritt', und Deïphobos, göttlicher Bildung,
Beide des Priamus Söhn'; auch Asios führte mit jenen
Asios, Hyrtakos Sohn, den Rosse gebracht aus Arisbe,
Feurige Ross' und große, vom heiligen Strom Selleïs.
Dann der vierten gebot Aeneas, er des Anchyses
Starker Sohn; sammt diesem Antenors tapfere Söhne,
Alkamas und Archilochus, Beid', allkundig des Streites.
Aber Sarpedon führte die rühmlichen Bundesgenossen,
Der sich den Glaukus gesellt und den kriegrischen Asteropäos;
Denn sie dünkten ihm Beid' die Tapfersten sonder Vergleichung
Aller umher, nach ihm selbst; er ragete weit vor den Andern.
Als sie nunmehr zusammengedrängt mit Schilden von Stierhaut,
Eilten sie freudigen Muths auf die Danaer, hoffend, nicht abstehn
Würden sie noch, nein, bald um die dunkelnden Schiffe gestreckt sein.
(Iliade XII.)

Man halte diesen Schilderungen folgende aus dem Nibelungenliede gegenüber:

Der König und manch werther Gast war herübergekommen; ei, was für starke Speerstangen wurden da vor den Frauen zerbrochen! Man hörte auch von Schilden manchen hurtigen Stoß; ei wie laut ertosete da die Schildbe-

wegung beim Andrange! Die Minniglichen standen am Hafen, und Gunther ging mit seinen Gästen aus den Schiffen heraus, indem er Brunhild selber an der Hand führte; und lichte Wangen und Gewande glänzten da gegeneinander. Fräulein Chriemhild ging nun züchtig und empfing Fräulein Brunhild und ihr Hofgesinde; sie rückten mit weißen Händen die Haarbänder, da sie sich aus Liebe küßten. Da sprach Chriemhild das Mägdlein züchtig: „Seid uns in diesen Landen willkommen, mir, meiner Mutter und allen treuen Freunden, die wir haben.“ Da neigte man sich und die Frauen umfingen sich häufig mit ihren Armen; von so liebevollem Empfange hörte man noch nie, als die beiden Frauen, Frau Ute und ihre Tochter; sie küßten oft ihren süßen Mund. Brunhildens Frauen kamen nun alle an den Strand; da ward manch schönes Weib von weidlichen Recken inniglich bei der Hand genommen und man sah schöne Mägdlein vor Fräulein Brunnhild stehen. Ehe ihr Grüßen endete, dauerte es sehr lange; es ward geküßt manch rosenfarbiger Mund, und die reichen Königstöchter standen lange noch bei einander; das anzusehen war manchem löblichen Recken lieb. Da späheten mit den Augen, welche sagen hörten, daß man so was Schönes, wie die beiden Fräulein, noch nicht gesehen habe; das sagte man nicht mit Unrecht. Alle, welche die Fräulein und ihre holde Gestalten sehen konnten, lobten Gunthers Braut wegen ihrer Schönheit; doch die Kenner, die es besser verstanden, sprachen: „Chriemhild möchte wohl Brunnhilden noch vorzuziehen sein.“ Mädchen und Weiber gingen zu einander und manch schönen Leib sah man geziert. Seidne Hütten und reiche Gezelte waren errichtet, mit denen das ganze Worms angefüllt war. Nun waren auch die Gäste zu Rosse gestiegen, und manch schönes Kampfspiel begann, so daß das Feld stiebte, als wenn das ganze Land mit Feuer entbrannt wäre. Manches Mädchen sah zu, was die Recken begangen. Ich glaube, Herr Siegfried mit seinen Degen ritt manchmal vor den Hütten auf und ab und führte wohl tausend weidliche Nibelungenmannen. Da das Getümmel auf dem Felde aufgehört hatte, gingen die Ritter, um sich zu kurzweilen, in die hohen Gezelte, in Hoffnung hoher Freuden.

Wie verschwimmt in dieser Schilderung Alles, welche Wiederholungen, welche Unbestimmtheiten! Eine Wendung wie: „Ich glaube, Herr Siegfried ritt manchmal mit seinen Degen vor den Hütten auf und ab“ findet sich im ganzen Homer nicht. Schilderungen wie folgende aus dem Teuerdank:

Unfalo sprach: Ich weiß einen Bern,
Und will euch an dieselbe statt
Füren, da er sein läger hat.
Damit weißt Unfalo den man
Auff das gejaid in wald hindan,
Da waren bei ihm auff allen seiten
Das hofgesind die ihn geleiten,
Der Adel, gelehrten, rathsverwandten

Leuffer, Lackeien und Trabanten,
Die Jäger auch bestellt da stunden
Zogen für außhin mit den hunden,
Man fürt daneben etlich wagen,
Darauf viel garn und seyle lagen,
Und was man dorfft zur berenjagt,
Vil bawren waren unverzagt,
Mit ärten, parten, knebel, spießen,
Theten was sie die jäger hießen,
Welchen Unfalo hat befolen,
Daß sie sich all enthalten sollen,
Jr keiner stechen will den bärn,
Denn ich, sprach er, wolt selber gern
Daß ihn Teuerdank selb' stechen gundt,
Da möcht' man sehen, was er kundt,
Wo er sich allein an jn wagt
Halt ich jn wahrlich unverzagt.
Demselben allen also geschah,
Alsbald der Bär den Held ersah,
Lieff er jn gar trützlicher an,
Teuerdank müßt ihn allein bestan.
Wiewol derselb Bär fast groß war,
Noch dannoch Teuerdank nit vergaß,
Sonder nam seinen Vortheil ein,
Stund hinter ein klein Bäumelein,
Das zu seim Vortheil ungefer
Da stund dann ihn derselbig beer
Hat überhöhet ganz und gar,
Mit zorn er lief gegen jm dar,
Dermaß daß er ihm kaum entweich
Aus dem Biß und seinm starken streich,
Derselbig beer vor großem Zorn
Schlug nach dem Helden hochgeborn,
Vermeint jn mit den groben tatzen
Zu greifen und feindlich zu kratzen.
Der held auß' seiner geschicklichkeit
Trat gar schnell auf ein seit,
Der beer meint, er hat schon den Held
Gefaßt, daß er ihn stürzen wöllt.
Teuerdank, der unverzagte man
Den beern mit seinem spieß traf an,
So tief jm in die lenden steckt,
Daß er all' vier von sich reckt.

enthalten zwar eine gewisse Anschaulichkeit, entbehren aber aller sachlichen Grundlage.

Man darf hier Weitläuftigkeit nicht mit Anschaulichkeit verwechseln. Erstere findet sich z. B. im Nibelungenliede ganz und gar, während die letztere als wesentliches Erforderniß für ein Epos durchaus fehlt*). Wie sehr in dergleichen Schilderungen das Epos des Alterthums über den neuern, also auch dem deutschen Epos steht, mögen zwei Kriegsscenen, die eine aus dem Homer (Iliade XI.), die andere aus dem Nibelungenliede veranschaulichen.

Eos stieg aus dem Lager des hochgesinnten Tithonos,
Daß sie Unsterblichen brächte das Licht und sterblichen Menschen.
Zeus nun sandte daher zu der Danaer Schiffen die Eris,
Welche zu schrecklichem Wehe das Kriegsgraun trug in den Händen.
Und sie betrat des Odysseus gewaltiges dunkeles Meerschiff,
Welches die Mitt' einnahm, daß beiderseits sie vernähmen,
Dort zu Ajas Gezelten hinab, des Telamoniden,
Dort zu des Peleionen, die beid' an den Enden ihr Schiffheer
Aufgestellt, hochtrotzend auf Muth und Stärke der Hände.
Allda stand die Göttin und schrie, machtvoll und entsetzlich,
Laut in Achaia's Heer, und rüstete jegliches Mannes
Busen mit Kraft, unlässig zu streiten im Feld' und zu kämpfen.
Allen sofort schien süßer der Kampf, als wiederzukehren
In den geräumigen Schiffen zum lieben Lande der Väter.
Atreus Sohn auch rief und ermahnete, schnell sich zu gürten,
Argos Volk; auch deckt er sich selbst mit blendendem Erze.
Eilend fügt' er zuerst um die Beine sich bergende Schienen,
Blank und schön, anschließend mit silberner Knöchelbedeckung;
Weiter umschirmt er die Brust ringsher mit dem ehernen Harnisch,
Den einst Kinyras ihm zum Gastgeschenke verliehen.
Denn es erscholl gen Kypros der große Ruf der Achaier,
Daß sie zum troischen Lande hinaufzuschiffen beschlossen;
Darum schenkt' er ihm jenen, gefällig zu sein dem Beherrscher.
Ringsum wechselten zehn blauschimmernde Streifen des Stahles,
Zwölf aus funkelndem Gold' und zwanzig andre des Zinnes;
Auch drei bläuliche Drachen erhuben sich gegen den Hals ihm
Beiderseits, voll Glanz wie Regenbogen, die Kronos
Schon in die Wolke gestellt, den redenden Menschen zur Wahrschau.
Hierauf warf er das Schwert um die Schulter sich: goldene Buckeln
Leuchteten über das Heft; und ringsum hüllte die Scheide,
Silberhell, am Gehenk aus strahlendem Golde befestigt.

---

*) Deshalb sagt Hegel vom Nibelungenliede und vom Heldenbuche: „Dergleichen jetzt noch zu etwas Nationalem und gar zu einem Volksbuche machen zu wollen, ist der trivialste, platteste Einfall gewesen. In Tagen scheinbar neu auflodernder Jugendbegeisterung war es ein Zeichen von dem Greisenalter einer in der Annäherung des Todes wieder kindisch gewordenen Zeit, die sich an Abgestorbenem erlabte und darin ihr Gefühl, ihre Gegenwart zu haben, auch Andern hat zumuthen können."

Drauf den umwölbenden Schild, den gewaltigen, hub er, den schönen,
Reich an Kunst: ihm liefen umher zehn eherne Kreise;
Auch umblinkten ihn zwanzig von Zinn aufschwellende Nabel,
Weiß, und der mittlere war von dunkeler Bläue des Stahles.
Auch die Schreckengestalt der Gorgo drohete schlängelnd,
Mit wuthfunkelndem Blick, und umher war Graun und Entsetzen.
Silbern war des Schildes Gehenk'; und gräßlich auf diesem
Wand ein bläulicher Drache den Leib; drei Häupter des Scheusals
Waren umhergekrümmt, aus Einem Halse sich windend.
Drauf umschloß er das Haupt mit des Helms viergipflichter Kuppel,
Von Roßhaaren umwallt; und fürchterlich winkte der Helmbusch.
Auch zwo mächtige Lanzen, gespitzt mit der Schärfe des Erzes,
Faßte der Held, daß ferne das Erz in die Höhe des Himmels
Stralt'. Es donnerten nun lauther Athenäa und Here,
Hoch zu ehren den König der golddurchblinkten Mykene.
Jetzo gebot ein jeder dem eigenen Wagenlenker,
Dort am Graben die Ross' in geordneter Reihe zu halten,
Aber die Streiter zu Fuß, mit ehernen Waffen gerüstet,
Drangen voran; endloses Geschrei durchhallte die Dämm'rung.
Vor den Reisigen zogen sie rasch, an dem Graben geordnet;
Nahe folgeten dann die Reisigen. Aber Getümmel
Tobt' in dem Heer, von Kronion erregt, der hoch aus dem Aether
Thau mit Blute gesprengt ausschüttete; denn er beschloß nun,
Viele tapfere Häupter hinabzusenden zum Aïs.
Jenseits hielten die Troer geschaart auf dem Hügel des Feldes;
Hektor der Große gebot und der edle Polydamas jenen,
Auch Aeneias, geehrt wie ein Gott im Volke der Troer.
Polybos auch, und Agenor der Held, und der muthige Jüngling
Alkamas, Ewigen gleich, drei tapfere Söhn' Antenors.
Hektor trug bei den Ersten den Schild von gerundeter Wölbung.
So wie aus Nachtgewölk ein Stern zum Verderben hervorblickt,
Strahlenhell, dann wieder sich taucht in schattende Wolken:
Also erschien auch Hektor, anjetzt bei den Vordersten wandelnd,
Jetzo im äußersten Zug' und ordnete; ganz in dem Erze
Leuchtet' er, ähnlich dem Strahl des ägiserschütternden Vaters.
Jene nunmehr, wie Schnitter entgegenstrebend einander
Grade das Schwad hinmähn, auf der Flur des begüterten Mannes,
Weizen oder auch Gerst', und Handvoll finket an Handvoll:
Also stürmten die Troer und Danaer gegen einander
Mordend, nicht hier noch dort der verderblichen Flucht sich erinnernd;
Haupt an Haupt drang Alles zur Feldschlacht; und wie die Wölfe
Tobten sie. Froh nun schaute die jammererregende Eris:
Denn der Unsterblichen war sie allein noch unter den Streitern;
Und kein anderer Gott mischt' ihnen sich; sondern geruhig
Saßen sie All' in den eignen Behausungen, dort wo für jeden
Prangt' ein schöner Palast, auf den steigenden Höhn des Olympos.

All' auch tadelten sie den schwarzumwölkten Kronion,
Weil er dem troischen Volke beschloß zu verleihen den Siegsruhm.
Doch nicht achtete dessen der Donnerer; ferne gesondert,
Schied er hinweg von den andern, und setzte sich, freudigen Trotzes,
Wo er die Stadt der Troer umsah, und die Schiffe Achaia's,
Und hellstrahlendes Erz, und Würgende dort und Erwürgte.
Weil noch Morgen es war, und der heilige Tag emporstieg,
Hafteten jeglichen Heeres Geschoss', und es sanken die Völker.
Doch wenn ein Mann, holzhauend im Forst, sein Mahl sich bereitet,
An des Gebirgs Abhängen, nachdem er die Arme gesättigt,
Ragende Bäume zu haun und Unlust drang in die Seele,
Und nach erquickender Kost sein Herz vor Verlangen ihm schmachtet:
Jetzo mit Kraft durchbrachen die Danaer kühn die Geschwader,
Rufend den Freunden umher in den Ordnungen. Sieh' Agamemnon
Stürmte voran, und entraffte den Völkerhirten Bianor,
Ihn, und darauf den Genossen, den Wagenlenker Oïleus.
Dieser schwang sich herab vom Wagengeschirr, und bestand ihn;
Doch, wie er grad' anstrebt', in die Stirn mit spitziger Lanze
Stach er; und nicht sie hemmte der Stnrmhaub' eherne Wölbung,
Sondern Erz und Schädel durchbohrte sie, und das Gehirn ward
Ganz mit Blute vermischt: so bändigt' er jenen im Angriff.
Sie nun ließ er daselbst, der Völkerfürst Agamemnon,
Nackt die schimmernden Brüste, nach abgehülleten Panzern;
Eilte sodann auf Isos und Antifos, gierig des Mordes,
Söhne des Priamus beid', unecht und ehelich, beide
Fahrend in einem Geschirr. Der Bastard lenkte die Zügel;
Antifos stand zum Kampfe, der herrliche: die der Peleid' einst
Auf Anhöhen des Ida mit weidenden Gerten gefesselt,
Als er hütend der Schaafe sie fand, und befreiet um Lösung.
Aber er selbst, Atreus weitherrschender Sohn Agamemnon,
Dem nun über der Warze durchschoß er die Brust mit der Lanze;
Antifos haut' er am Ohr mit dem Schwert, und stürzt' ihn vom Wagen.
Eilig entzog er darauf der Getödteten prangende Rüstung,
Kennend beid'; er sah sie vordem bei den rüstigen Schiffen,
Als sie vom Ida geführt der muthige Renner Achilleus.
So wie ein Leu der Hindin noch unbehülfliche Kinder
Leicht nach einander zermalmt, mit mächtigen Zähnen sie fassend,
Wann er im Lager sie traf, und ihr blühendes Leben entreißet;
Jene, wie nahe sie ist, vermag nicht ihnen zu helfen;
Denn ihr selbst erbeben von schrecklicher Angst die Gebeine;
Eilenden Laufs fortstürmt sie durch dichtes Gestäud' und durch Waldung,
Rastlos, triefend von Schweiß, vor der Wuth des mächtigen Raubthiers:
Also konnt' itzt Keiner des troischen Volks vom Verderben
Jene befrein; auch selber vor Argos Söhnen entflohn sie.
Doch den Peisandros anitzt, und Hippolochos, froh des Gefechtes,
Beid' Antimachos Söhne, des Waltenden: welcher am meisten

Drang, vom Gold' Alexandros, den glänzenden Gaben, bethöret,
Helena nicht zu geben dem bräunlichen Held Menelaos:
Deß zween Söhne nun traf der Völkerfürst Agamemnon,
Beid' auf Einem Geschirr die hurtigen Rosse bezähmend:
Denn es entflohn den Händen die kunstreich prangenden Zügel,
Und sie tummelten wild. Da stürzt' er heran wie ein Löwe,
Atreus Sohn; und sie flehten ihm hingeschmiegt vom Wagen:
Fah' uns, Atreus Sohn, und nimm vollgültige Lösung.
Viel Kleinode ja ruhn in Antimachos Hause verwahret,
Erz und Goldes genug, und schöngeschmiedetes Eisen.
Hievon reicht der Vater dir gern unermeßliche Lösung,
Wenn er uns noch lebend erforscht bei den Schiffen Achaia's.
Also fleheten sie mit freundlichen Worten den König
Weinend an; da erscholl die unbarmherzige Stimme:
Hat Antimachos denn, der waltende Held, euch gezeuget,
Welcher im Rath einst saß, daß Troja's Volk Menelaos,
Als er gesandt hinkam, mit dem göttergleichen Odysseus,
Dort erschlüg', und sie nicht heimsendete zu den Achaiern;
Auf, so büßet mir jetzo des Vaters schändlichen Frevel.
Sprach's, und stürzte Peisandros vom Wagengeschirr auf die Erde,
Werfend den Speer in die Brust, daß zurück auf den Boden er hinsank.
Aber Hippolochos sprang von dem Sitz; da erschlug er ihn unten,
Ihm mit dem Schwert abhauend die Händ', und das Haupt von der Schulter;
Ließ wie den Mörser sodann umrollen den Rumpf im Getümmel.
Jene verließ er, und dort, wo am dichtesten drängten die Haufen,
Stürzt' er hinein, begleitet von hellumschienten Achaiern.
Fußvolk mordete nun Fußvolk, das gezwungen zurückfloh,
Und Roßlenker die Lenker der Ross', (und es wallte der Staub hoch
Aus dem Gefild', erregt von dem donnernden Huf der Gespanne,)
Tödtendes Erz nachschwingend. Doch Atreus Sohn Agamemnon,
Immer verfolgt er mit Mord, und ermahnete laut die Argeier.
Wie wenn verheerendes Feuer in niegehauene Waldung
Fällt, dann wirbelnd der Sturm es umherträgt, und bis zur Wurzel
Stämm' und Gezweig' hinsinken, gerafft von des Feuerorkans Wuth:
Also vor Atreus Sohn Agamemnon sanken die Häupter
Fliehender Troer in Staub, und viel hochhalsige Rosse
Rasselten, leer die Geschirre, dahin durch die Pfade des Treffens,
Ihrer untadligen Lenker beraubt, die zerstreut im Gefilde
Lagen, den Geiern anitzt weit lieblicher, als den Vermählten.
Hektorn zog aus Geschossen hinweg Zeus, und aus dem Staube,
Und aus der Männerermordung, aus Blutstrom, und aus Getümmel.
Doch ihm folgt' Agamemnon, mit Macht die Achaier ermunternd.
Jene floh'n zu dem Male des alten dardanischen Ilos,
Mitten hindurch das Gefild', an der Feigenhöhe vorüber,
Sehnsuchtsvoll nach der Stadt; doch stets lautschreiend verfolgt' er,
Atreus Sohn, mit Blut die unnahbaren Hände besudelt.

Als zu dem skäischen Thore sie jetzt und der Buche gelanget,
Dort nun standen sie still, und erwarteten Einer den Andern.
Stets noch durch das Gefild' entflohen sie, scheu wie die Rinder,
Welche der Löwe gescheucht in dämmernder Stunde des Melkens,
Allzumal; doch der Einen erscheint jetzt grauses Verderben;
Ihr den Nacken zerknirscht er, mit mächtigen Zähnen sie fassend,
Erst, dann schlürft er das Blut und die Eingeweide hinunter:
Also verfolgt Atreus weitherrschender Sohn Agamemnon,
Immerdar hinstreckend den Aeußersten; und sie entflohen.
Vorwärts taumelten Viel' und rückwärts Viele vom Wagen,
Unter der Hand des Atreiden; so tobt er voran mit der Lanze.
Aber da bald er nunmehr zur Stadt und thürmenden Mauer
Nahete; siehe, der Vater des Menschengeschlechts und der Götter
Setzte sich nun auf dem Gipfel des quellenströmenden Ida
Nieder, vom Himmel gesenkt, den flammenden Strahl in den Händen.
Schnell dann sandt' er als Botin die goldgeflügelte Iris:
Eile mir hurtige Iris, das Wort zu verkünden dem Hektor.
Jetzo so lang' er sieht, wie der Völkerfürst Agamemnon
Tobt in dem Vordergewühl, und austilgt Reihen der Männer;
Selbst nun weich' er zurück, doch dem andern Volke gebiet' er,
Gegen den Feind zu kämpfen im Ungestüme der Feldschlacht.
Aber wann jenen ein Speer wo verwundete, oder ein Pfeilschuß,
Daß er den Wagen besteigt; Ihm dann Siegsstärke gewähr' ich,
Niederzuhau'n, bis er naht den schöngebordeten Schiffen,
Und absinket die Sonn', und heiliges Dunkel heraufzieht.
Also Zeus; ihm gehorchte die windschnell eilende Iris;
Von den idäischen Höh'n zur heiligen Ilios fuhr sie;
Fand des waltenden Priamos Sohn, den göttlichen Hektor,
Stehn auf rossebespanntem und wohlgefügetem Wagen;
Nah' itzt trat und begann die leichthinschwebende Iris:
Hektor, Priamos Sohn, an Rathschluß gleich dem Kronion,
Zeus entsendete mich, dir dieses Wort zu verkünden.
Jetzo, so lange du siehst, wie der Völkerhirt Agamemnon
Tobt in dem Vordergewühl, und austilgt Reihen der Männer;
Selbst nun weiche zurück, doch dem anderen Volke gebeut du,
Gegen den Feind zu kämpfen im Ungestüme der Feldschlacht.
Aber wann jenen ein Speer wo verwundete, oder ein Pfeilschuß,
Daß er den Wagen besteigt; dir dann Siegsstärke gewährt er,
Niederzuhau'n, bis du nahst den schöngebordeten Schiffen,
Und absinket die Sonn', und heiliges Dunkel heraufzieht.
Also sprach und enteilte die leichthinschwebende Iris.
Hektor vom Wagen herab mit den Rüstungen sprang auf die Erde.
Schwenkend die spitzigen Lanzen, durchwandelt' er alle Geschwader,
Rings anmahnend zum Kampf, und erweckte die tobende Feldschlacht.
Sie nun wandten die Stirn', und begegneten kühn den Achaiern.
Argos Söhn' auch drüben verstärkten die Macht der Geschwader;

Neu begann das Gefecht, an drangen sie, doch Agamemnon
Stürmte voraus; denn er wollte der Vorderste kämpfen vor Allen.

Vom Reine ritten sie nun durch Hessen mit ihren Helden nach der Sachsen Lande, da ward nachher viel gestritten; mit Raub und Brand verwüsteten sie das Land, daß es den beiden Fürsten mit Sorgen bekannt wurde. Sie kamen an die Mark, die Knechte zogen voran; der starke Siegfried fragte: „Wer soll die Knappen hier anführen? Ja wahrhaftig, für die Sachsen war wohl kein Ritt schädlicher!“ Sie sprachen: „Laßt das junge Volk auf der Straße dem kühnen Dankwart befohlen sein, der ist ein schneller Degen; wir verlieren desto weniger durch Lüdegers Leute; lasst ihn und Ortwin hier den Nachtrab haben.“ „So will ich voran reiten,“ sprach Siegfried der Degen, „und will die Feinde beobachten, bis ich finde, wo die Recken sind.“

Da waffnete sich sogleich der schönen Siegelinde Sohn. Wie er von dannen wollte, übergab er die Leute Hagen, und Gernoten, dem kühnen Manne. Da ritt er voraus in der Sachsen Land, und manches Helmband ward in diesen Tagen von ihm zerhauen. Da sah er das große Heer, das auf dem Felde lag, und an Menge seine Macht weit übertraf. Ihrer waren wohl vierzig tausend oder noch mehr; der Held voll hohen Muthes war darüber fröhlich. Da hatte sich auch ein Recke von den Feinden auf die Lauer gestellt, der gut gerüstet war; den sah Herr Siegfried, und auch ihn der kühne Mann; jeder beobachtete den andern mit Ingrimm. Ich sag euch, wer der war, der auf Spähung stand: ein lichter Schild von Gold war in seiner Hand, es war der König Lüdegast, der seine Schaar führte; auf ihn sprengte der edle Siegfried herrlich heran. Nun hatte auch ihn Herr Lüdegast zum Feinde sich erkoren. Sie gaben beide ihren Rossen die Sporen in die Seiten und legten an mit aller Kraft die Spere gegen die feindlichen Schilde; drob kam der reiche König in große Noth. Die Rosse trugen zum Stich die reichen Königsöhne so hurtig an einander, als wehte sie der Wind. Die zwei grimmen Männer wendeten nun viel ritterlich ihre Thiere mit den Zäumen, und versuchten es mit Schwertern. Da schlug Herr Siegfried zu, daß das Feld ertoste, es stoben aus dem Helme gleich großen Bränden die rothen Feuerfunken durch des Helden Hand; jeder fand an dem andern seinen tüchtigen Mann, denn auch ihm schlug Herr Lüdegast manchen grimmen Schlag; jedweder hieb mit Kraft auf die Schilde. Da erschauten dies dreißig von Lüdegasts Mannen, aber ehe sie heran kamen, hatte den Sieg doch Siegfried gewonnen, vermittelst drei starker Wunden, die er dem Könige durch den lichten Panzer schlug, der doch stark genug war; das Schwert mit seiner Spitze brachte aus Wunden Blut, dadurch wurde der Muth des Königs Lüdegast sehr niedergeschlagen. Er bat ihn leben zu lassen, und bot ihm seine Hand, und sagte ihm, daß er Lüdegast genannt würde. Da kamen seine Recken, die wohl gesehen hatten, was von ihnen beiden, als sie sich gewahrten, geschehen war. Er wollt' ihn von dannen führen, da wurde er von dreißig Mannen desselben angerannt; da vertheidigte des Helden Hand seinen reichen Gefangenen mit derben Schlägen, nachher that Siegfried der tapfere Degen noch

größeren Schaden. Die dreißig schlug er wehrhaft todt und ließ ihrer nur Einen leben; dieser ritt schnell davon und kündete den Seinen, was hier geschehen war; auch konnte man die Wahrheit an seinem rothen Helme sehen. Denen von Dänemark war grimmig leid, da ihnen gesagt wurde, daß ihr Herr gefangen sei. Man berichtete es auch dessen Bruder, welcher mit gewaltigem Zorn zu reden begann, da ihm so großes Leid geschehen war. Lüdegast der Recke ward von dannen geführt durch Siegfrieds Gewalt zu Gunthers Mannen, und Hagen anbefohlen; der kühne gute Recke vernahm die Nachricht mit fröhlichem Muthe. Siegfried ließ nun den Burgunden ihre Fahne anbinden, und sprach: „Wohlan, hier muß noch mehr geschehen, ehe sich der Tag endet; behalt' ich anders mein Leben, soll in Sachsenland noch manches guten Recken Weib bekümmert werden. Ihr Helden vom Rheine, habt Acht auf mich, ich will euch wohl leiten in Lüdegers Schaar. Da seht ihr Helme zerhauen von guter Recken Hand; ehe wir wieder heimkehren, wird ihnen Sorge bekannt sein."

Zu den Rossen ging da Gernot und seine Mannen; Volker der Kühne, der starke Fidler, führte die Fahne und ritt vor der Schaar, welche zum Streite herrlich gerüstet war, nnd doch waren ihrer nicht mehr denn tausend Mann, und drüber zwölf Recken. Auf stiebte nun der Staub von den Straßen, bis sie über's Land ritten, und manchen herrlichen Schild von ihnen sah man glänzen. Nun waren auch die Sachsen mit ihren Schaaren gekommen, mit wohlgewetzten Schwerdtern, wie wir vernommen haben, welche in der Helden Hand sehr schnitten; so wollten sie vor den Fremdlingen wehren Burgundenland. Die Herren Schaarmeister führten das Volk nun daher, und auch Siegfried kam mit seinen Mannen, die er mit sich gebracht aus Niederland; jetzt ward im Sturme manche Hand vom Blute geröthet. Sindolt und Hunolt und auch Gernot, die schlugen im Streite manchen Helden tod, ehe die Sachsen recht erkannten, wie kühn die Burgunden wären; das mußte nachher manch herrliches Weib beweinen. Volker und Hagen und auch Ortwin, die sturmkühnen Mannen, die löschten im Streite manches Helmes Schein mit fließendem Blute, und auch von Dankwart geschah viel Wunder. Auch die von Dänemark versuchten ihre Faust; da hörte man von Stoß und von scharfen Schwertern manchen Schild ertosen, derer man da viel zerschlug; die streitkühnen Sachsen thaten auch Schaden genug. Da die Burgunden in den Streit drangen, ward von ihnen manch weite Wunde gehauen, und über die Sättel floß rothes Blut; so rangen nach Ehren die kühnen und guten Ritter. Man hörte da laut erhallen den Helden an der Hand die sehr scharfen Waffen, da die von Niederland ihrem Herrn nachdrangen in die dichte Schaar; sie stürmten ritterlich mit Siegfried voran, keinen derer vom Rheine sah man ihm folgen. Man konnte fließen sehen den blutigen Bach aus glänzenden Helmen hervor, von Siegfrieds Hand, bis er Lüdegern vor seinen Heergesellen fand. Dreimal hatt' er auf und ab gekämpft durch's ganze Heer, da war auch Hagen gekommen, und half ihm stillen im Sturme seinen Muth; jetzt mußte vor ihnen manch guter Ritter ersterben. Da nun der starke Lüdeger Siegfrieden fand, wie er so hoch trug in seiner Hand den guten Balmungen, und der Krieger so manchen schlug, so ward der Herr darüber zornig

und grimmig genug. Da ward ein starkes Drängen und großer Schwertklang, da ihr Gefolge an einander drang. Jetzt versuchten sich die beiden Recken desto besser, die Schaaren wichen aus, und es erhob sich ein gräßlicher Kampf. Denn dem Könige der Sachsen war es wohl gesagt, daß sein Bruder gefangen wäre, das war ihm sehr leid; wohl wußte er, daß es Siegelindens Sohn gethan, denn ob man gleich Anfangs dessen Gernoten zeihte, so hatte er nachher doch das Wahre erfahren. Die Schläge Lüdegers waren so stark, daß ihm unter dem Sattel das Roß strauchelte, doch erholte es sich noch. Der kühne Siegfried verbreitete in diesem Sturme überall Schrecken, dazu halfen ihm auch Hagen und Gernot, Dankwart und Volker; drob lagen der Feinde viele todt. Sindolt und Hunolt und Ortwin der Degen streckten im Kampfe auch manchen zum Tode nieder. Die hehren Fürsten waren im Sturme unzertrennlich: da sah man über die Helme manchen Sper durch die glänzenden Schilde von der Helden Hand fliegen, und gefärbt vom Blute manchen herrlichen Schildrand. In dem starken Streite stieg mancher Mann nieder vom Rosse, und einander rennten an Siegfried der kühne und Lüdeger; da sah man Schäfte fliegen und manchen scharfen Sper. Da flog das Schildgespänge Lüdegers getrennt von Siegfrieds Hand: da dachte der Held von Niederland den Sieg von den kühnen Sachsen zu gewinnen, die viel Ungemach duldeten. Hei, was zerbrach auch da für glänzende Panzerringe der schnelle Dankwart! Da erkannte Herr Lüdeger auf dem Schilde von Siegfrieds Hand eine Krone gemalt, und wußte nun wohl, daß es dieser kräftiger Mann wäre. Da begann der Held zu seinen Freunden laut zu rufen: „Begebt euch des Streites alle meine Mannen! ich habe Siegmunds Sohn hier gesehen, den starken Siegfried hab' ich hier erkannt; ihn hat der böse Teufel her zu den Sachsen gesandt." Die Fahne hieß er im Kampfe niederlassen und begehrte Frieden, den man ihm auch gewährte; doch mußte er folgen als Geißel in Gunthers Land, das hatte an ihm erzwungen des kühnen Siegfrieds Hand. Mit allgemeiner Uebereinstimmung ließen sie den Sreit. Viele Helme und breite Schilde legten sie zerhauen von den Händen; so viel man ihrer fand, sie trugen Blutes Farbe durch der Burgunden Hand. Sie fingen wen sie wollten, dazu hatten sie Gewalt. Gernot und Hagen die kühnen schnellen Recken ließen die Verwundeten auf Bahren legen; sie führten mit sich von dannen zum Rheine wohl fünfhundert stattliche Mannen gefangen. — Sieglos ritten nun heim die Recken nach Dänemark, auch die Sachsen hatten nicht so tapfer gestritten, daß man ihnen Lob zugestände; das war den Helden leid. Da wurden auch die Todten von ihren Freunden sehr beklagt. Die Burgunden ließen ihr Gepäcke wieder aufsäumen an den Rhein. Der starke Siegfried hatte mit seinen Recken wohl gefochten, und hatte seine Sache gut gemacht; das mußten ihm zugestehen alle Mannen Gunthers.

Diese Beispiele sollen zur genauern Bestimmung der Grundlage dienen, auf deren Boden eine sich fortentwickelnde Begebenheit vorfällt. Oben wurde ferner gesagt, daß die bestimmte Situation, in welcher sich der epische Weltzustand eines Volkes vor uns aufthut, in sich selber

collidirender Art sein müsse. In Bezug auf diesen Punkt fügen wir ebenfalls Einiges hinzu. Die dem Epos angemessenste Form des Conflicts ist der Kriegszustand, weil es hier eben die ganze Nation ist, welche in Bewegung gesetzt wird und in ihrem Gesammtleben eine frische Regung und Thätigkeit erfährt. So bewegt sich in der Iliade und Odyssee der Conflict in der Form des Kriegszustandes. Und selbst in der Messiade ist ein derartiger Kampf nicht zu verkennen. Unter den Tugenden oder Kräften des Menschen, welche vorzugsweise in kriegerischen Zuständen ihre Geltung erhalten, ist die Tapferkeit die hervorstechendste. An sie knüpft sich im Kriege das Hauptinteresse. Sie ist ein Seelenzustand und eine Thätigkeit, die sich weder für den lyrischen Ausdruck, noch für das dramatische Handeln eignet*). Das Epos bietet nun eine Menge interessanter Thaten und Begebnisse dar, die von der Tapferkeit getragen werden. Hierbei ist nun noch zu berücksichtigen, daß, besonders vom Standpunkte antiker Epopöen, der Conflict immer als ein Kampf fremder Nationen gegeneinander auftritt, während einheimische Kriege und bürgerliche Unruhen mehr zu dramatischen Kunstwerken bearbeitet werden. Letzteres beweisen die griechischen Tragödien, und selbst Shakespeare folgt diesem von Aristoteles in der Theorie ausgesprochenen Gesetze. Dieses, im Ganzen auch für die moderne Poesie anwendbare Gesetz hat seinen Grund wohl darin, daß nach ihm die Auflösung des Epos am leichtesten als eine universalhistorisch berechtigte erscheinen kann. Denn da jedes Volk für sich eine von einem andern Volke verschiedene und entgegengesetzte Totalität bildet, so handelt es sich im Kampfe nur um die unversehrte Erhaltung solcher Totalität und ihres Rechtes zur Existenz, und man beruhigt sich vollständig durch den welthistorisch berechtigten Sieg des höhern Princips über das untergeordnete.

An die conflictvolle Form der epischen Handlung schließen wir zugleich eine Charakteristik derjenigen an, durch welche die Handlung vollzogen wird. Es läßt sich nämlich die Geschichte eines Landes und die Entwickelung seines politischen Lebens und seiner Schicksale sehr gut erzählen, und wir erhalten so die Geschichte eines Volks oder Reichs. Vom Epos wird aber verlangt, daß in ihm eine

---

*) „Im Dramatischen ist die innere geistige Stärke oder Schwäche, das sittlich berechtigte oder verwerfliche Pathos die Hauptsache, im Epischen dagegen die Naturseite des Characters. Deshalb steht die Tapferkeit bei nationalen Kriegsunternehmungen an ihrer rechten Stelle, da sie nicht eine Sittlichkeit ist, zu welcher sich der Wille durch sich selber als geistiges Bewußtsein und Wille bestimmt.“ Hegel's Aesthetik.

concrete That, das Leiden und Vollbringen bestimmter Helden vor den Augen erscheine. Am besten kommt diese Form, d. h. die wahrhaft künstlerische Form des Epos zu Stande, wenn sich die epische Begebenheit auf's engste mit einem Individuum verschmilzt, wie in den Homerischen Epopöen Alles mit der Individualität des Achill und des Odysseus verknüpft ist. Ueberhaupt können nur Individuen die epische Handlung vollführen, und je lebendiger sie mit dem verwebt sind, was vor sich geht, um so mehr ziehen sie das Hauptinteresse auf sich. Daher müssen die epischen Charaktere alle Seiten des Gemüths und nationaler Gesinnung aus sich entfalten und in den verschiedenartigsten Lagen einen Beweis davon liefern, daß sie ganze und immer ein und dieselben Menschen sind. Denn nur eben dadurch, daß die Individuen Alles, was sonst im Nationalcharakter zerstreut liegt, in sich als Ganzes zusammenfassen, erhalten sie das Recht, die Begebenheit zu leiten. „Die Nation concentrirt sich in ihnen zum lebendigen einzelnen Subject, und so fechten sie die Hauptunternehmung aus und dulden die Schicksale der Begebenheiten.“ Um über die Hauptpersonen des Epos, in sofern man an sie die Forderung künstlerischer Vollendung richtet, ein Urtheil zu erlangen, muß man ihr Thun und Treiben vom Beginn bis zum Schluß des Gedichts verfolgt haben. Aber auch selbst von den minder wichtigen Persönlichkeiten verlangen wir, daß sie in allen Lagen uns als ein und dieselben erscheinen.

Das Gesagte versuchen wir auch hier durch einige Beispiele anschaulich zu machen, indem wir bestimmte Helden uns in den verschiedensten Situationen vorführen, um zu sehen, wie weit es dem Dichter gelingt, sie stets gleichmäßig zu schildern.

Aus den Troern voran (schritt) der göttliche Held Alexandros,
Tragend ein Pardelvließ und ein krummes Geschoß um die Schultern
Sammt dem Schwert zwo Lanzen, gespitzt mit der Schärfe des Erzes,
Schwenkt er und rief hervor die Tapfersten aller Achäer,
Gegen ihn anzukämpfen in schreckenvoller Entscheidung.
Aber sobald ihn sahe der streitbare Held Menelaus
Vor dem Schaarengewühl umhergehn, mächtiges Schrittes;
So wie ein Löwe sich freut, dem größere Beute begegnet,
Wenn ein gehörneter Hirsch dem Hungrigen, oder ein Gemsbock
Nahe kommt (denn begierig verschlingt er, ob ihn hinweg auch
Scheuche der hurtigen Hund' Andrang und blühende Jäger):
So war froh Menelaus, den göttlichen Held Alexandros
Dort mit den Augen zu schaun; denn er wollt' ihn strafen den Frevler.
Schnell vom Wagen herab mit den Rüstungen sprang er zur Erde.
Aber sobald ihn sahe der göttliche Held Alexandros

Schimmern im Vorderheer, da erschütterte Grauen das Herz ihm,
Und in der Freunde Gedräng entzog er sich, meidend das Schicksal.
So wie ein Mann, den die Natter ersah, mit Entsetzen zurückfuhr,
In des Gebirgs Waldthal; ihm erzitterten unten die Glieder;
Rasch nun floh er hinweg, und Bläss' umzog ihm die Wangen;
Also taucht' er zurück in die Meng' hochherziger Troer,
Zagend vor Atreus Sohn der göttliche Held Alexandros.

(Iliade III.)

Paris, sobald er in Waffen von strahlendem Erz sich gehüllet,
Eilt er daher durch die Stadt, den hurtigen Füßen vertrauend.
Wie wenn genährt an der Krippe mit reichlichem Futter ein Stallroß
Muthig die Halfter zerreißt und stampfendes Laufs in die Felder
Eilt, zum Bade gewöhnt des lieblich wallenden Stromes,
Trotzender Kraft; hoch trägt es das Haupt und rings an den Schultern
Fliegen die Mähnen umher; doch stolz auf den Adel der Jugend
Tragen die Schenkel es leicht zur bekanntern Weide der Stuten:
Also wandelte Paris herab von Pergamos Höhe,
Priamos Sohn, umstrahlet von leuchtender Wehr', wie die Sonne,
Freudiges Muths; und es flogen die Schenkel ihm. Eilend nun hatt' er
Hector den Bruder erreicht, den Erhabenen, als er sich wenden
Wollte vom Ort, wo vertraulich mit seinem Weib' er geredet.
Jetzo begann zu jenem der göttliche Held Alexandros:
Wahrlich, mein älterer Bruder, dich Eilenden hielt ich zu lange
Zaudernd auf, und kam nicht ordentlich, wie du befahlest.
Ihm antwortete drauf der helmumflatterte Hector:
Guter, es darf dir schwerlich ein Mann, der Billigkeit achtet,
Tadeln die Werke der Schlacht, du bist ein tapferer Streiter.
Oft nur säumest du gern und willst nicht. Aber es kränkt mir
Innig das Herz, von dir die schmähliche Rede zu hören
Unter dem troischen Volk, das um dich so manches erduldet.

(Iliade VI.)

Nun erhob auch Jener die Lanze,
Atreus Sohn, Menelaus, und betete laut zu Kronion:
Herrlicher Zeus, laß strafen mich ihn, der zuerst mich beleidigt,
Alexandros, den Held, und meinen Arm ihn bezwingen,
Daß man schaudr' hinfort auch bei spätgeborenen Enkeln,
Böses dem Freunde zu thun, der Lieb und Gefälligkeit darbot!
Sprach's und im Schwung entsandt' er die weithinschattende Lanze;
Und wohl traf sie dem Paris den Schild von gerundeter Wölbung
Siehe, den strahlenden Schild durchschmetterte mächtig die Lanze,
Auch in das Kunstgeschmeide des Harnisches drang sie geheftet;
Grad' hindurch an der Weiche des Bauchs durchschnitt sie den Leibrock
Stürmend: da wandte sich Jener und mied' das schwarze Verhängniß.

(Iliade III.)

In allen diesen Beispielen tritt uns der Held Alexandros immer so entgegen, daß wir stets ein und dasselbe Bild dieser Persönlichkeit erhalten. Wie dagegen die Persönlichkeit der Helden in dem Nibelungenliede verschwimmt, dürfte aus der oben angeführten Schlachtschilderung bald zu ersehen sein. Ueberall Mangel an lebendiger, anschaulicher Zeichnung. Viel gelungener erscheinen die Figuren schon bei Klopstock und wahrhaft vollendet bei Goethe, wo freilich in dessen Hermann und Dorothea die Natur des Gegenstandes die Homerische Großartigkeit zurückdrängt.

Es versetzte der Wirth mit männlichen klugen Gedanken:
Wie begrüßt' ich so oft mit Staunen die Fluten des Rheinstroms,
Wenn ich, reisend nach meinem Geschäft, ihm wieder mich nahte!
Immer schien er mir groß, und erhob mir Sinn und Gemüthe;
Aber ich konnte nicht denken, daß bald sein liebliches Ufer
Sollte werden ein Wall, um abzuwehren den Franken,
Und sein verbreitetes Bett ein allverhindernder Graben.
Seht so schützt die Natur, so schützen die wackern Deutschen,
Und so schützt uns der Herr; wer wollte thöricht verzagen?
— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —
Möge mein Herrmann doch auch an diesem Tage, Herr Pfarrer,
Mit der Braut entschlossen vor Euch, am Altare, sich stellen,
Und das glückliche Fest, in allen den Landen begangen,
Auch mir künftig erscheinen, der häuslichen Freuden ein Jahrstag!
Aber ungern seh ich den Jüngling, der immer so thätig
Mir in dem Hause sich regt, nach außen langsam und schüchtern.
Wenig findet er Lust sich unter Leuten zu zeigen;
Ja, er vermeidet sogar der jungen Mädchen Gesellschaft,
Und den fröhlichen Tanz, den alle Jugend begehret.

Da versetzte sogleich der Vater lebhaft und sagte:
— — — — — — — Nicht einen Jeden betrifft es,
Anzufangen von vorn sein ganzes Leben und Wesen;
Nicht soll Jeder sich quälen wie wir und Andere thaten.
O, wie glücklich ist der, dem Vater und Mutter das Haus schon
Wohlbestellt übergeben, und der mit Gedeihen es ausziert.
Aller Anfang ist schwer, am schwersten der Anfang der Wirthschaft.
Mancherlei Dinge bedarf der Mensch, und Alles wird täglich
Theurer, da seh' er sich vor des Geldes mehr zu erwerben.
Und so hoff' ich von dir, mein Hermann, daß du mir nächstens
In das Haus die Braut mit schöner Mitgift hereinführst.
Denn ein wackerer Mann verdient ein begütertes Mädchen.
Und es behagt so wohl, wenn mit dem gewünschten Weibchen
Auch in Körben und Kasten die nützliche Gabe hereinkommt.

Nicht umsonst bereitet durch manche Jahre die Mutter
Viele Leinwand der Tochter, von feinem und starkem Gewebe;
Nicht umsonst verehren die Pathen ihr Silbergeräthe,
Und der Vater sondert im Pulte das seltene Goldstück:
Denn sie soll dereinst mit ihren Gütern und Gaben
Jenen Jüngling erfreuen, der sie vor Allen erwählt hat.

Doch der Vater fuhr auf und sprach die zornigen Worte:
Wenig Freud' erleb' ich an dir! Ich sagt' es doch immer,
Als du zu Pferden nur und Lust nur bezeigtest zum Acker.
Was ein Knecht schon verrichtet des wohlbegüterten Mannes,
Thust du; indessen muß der Vater des Sohnes entbehren,
Der ihm zur Ehre doch auch vor andern Bürgern sich zeigte.
Und so täuschte mich früh mit leerer Hoffnung die Mutter,
Wenn in der Schule das Lesen und Schreiben und Lernen dir niemals
Wie den Andern gelang und du immer der Unterste saßest.
Freilich! das kommt daher, wenn Ehrgefühl nicht im Busen
Eines Jünglings lebt, und wenn er nicht höher hinauf will.
Hätte mein Vater gesorgt für mich, so wie ich für dich that,
Mich zur Schule gesendet und mir die Lehrer gehalten,
Ja, ich wäre was anders, als Wirth zum goldenen Löwen.

Aber der Vater fuhr in der Art fort, wie er begonnen:
Was im Menschen nicht ist, kommt auch nicht aus ihm, und schwerlich
Wird mich des herzlichsten Wunsches Erfüllung jemals erfreuen,
Daß der Sohn dem Vater nicht gleich sei, sondern ein Bessrer.
Denn was wäre das Haus, was wäre die Stadt, wenn nicht immer
Jeder gedächte mit Lust zu erhalten und zu erneuen
Und zu verbessern auch, wie die Zeit uns lehrt und das Ausland!
Soll doch nicht als Pilz der Mensch dem Boden entwachsen
Und verfaulen geschwind an dem Platze, der ihn erzeugt hat,
Keine Spur nachlassend von seiner lebendigen Wirkung!
Sieht man am Hause doch gleich so deutlich, weß Sinnes der Herr sei,
Wie man, das Städchen betretend, die Obrigkeiten beurtheilt.
Denn wo die Thürme verfallen und Mauern, wo in den Gräben
Unrath sich häufet, und Unrath auf allen Gassen umherliegt,
Wo der Stein aus der Fuge sich rückt und nicht wieder gesetzt wird,
Wo der Balken verfault und das Haus vergeblich die neue
Unterstützung erwartet: der Ort ist übel regieret.

Lächelnd sagte darauf, sobald sie hinweg war, der Vater:
Sind doch ein wunderlich Volk, die Weiber so wie die Kinder,
Jedes lebet so gern nach seinem eignen Belieben,
Und man sollte hernach nur immer loben und streicheln.

Einmal für alle Mal gilt das wahre Sprüchlein der Alten:
Wer nicht vorwärts geht, der kommt zurücke! So bleibt es.

(Goethe Herm. u. Dor)

In Bezug auf den Ausgang der epischen Helden ist nun noch zu bemerken, daß dieselben im eigentlichen Sinne dem Schicksal unterworfen sind. „Der dramatische Character macht sich durch die Art seines Zweckes, den er unter gegebenen und gewußten Umständen collisionsvoll durchsetzen will, sein Schicksal selber, dem epischen im Gegentheil wird es gemacht, und diese Macht der Umstände, welche der That ihre individuelle Gestalt aufdringt, dem Menschen sein Loos zutheilt, den Ausgang seiner Handlungen bestimmt, ist das eigentliche Walten des Schicksals. Was geschieht, gehört sich, es ist so und geschieht nothwendig. Im Epos ist das Verhängniß die große Gerechtigkeit und wird nicht tragisch im dramatischen Sinne des Wortes, in welchem das Individuum als Person, sondern in dem epischen Sinne, in welchem der Mensch in seiner Sache gerichtet erscheint und die tragische Nemesis darin liegt, daß die Größe der Sache zu groß ist für die Individuen“ *). Daher kommt es denn auch, daß in den classischen Epopöen die menschlichen Schicksale mit dem Rathschluß, Willen und Handeln einer vielgestaltigen Götterwelt verbunden sind. Natürlich werden in diesem Verhältniß die Götter und Menschen ihre wechselseitige Selbstständigkeit zu bewahren haben und die erstern nicht lebloſe Abstractionen, die andere nicht bloß gehorchende Diener sein dürfen. Was die Homerischen Götter thun — freilich hat auch Homer den Griechen ihre Götter gemacht — läßt sich gleich gut aus dem Innern der handelnden Menschen erklären und der Glaube an die Götter dringt sich uns ohne Weiteres auf. Diese Verbindung der Götterwelt mit dem Menschlichen, so naturgemäß sie auf dem Standpunkte des antiken Epos ist, erscheint auf moderne Weltzustände angewendet doch verfehlt. Deshalb bestehen die hauptsächlichsten Mißgriffe modern epischer Dichter auch in dem natürlichen Verhältniß dieser beiden Seiten ihrer Dichtungen **).

---

*) Hegel's Aesthetik.

**) Hiedurch wird Hegel zur Unterscheidung ursprünglicher und in späterer Zeit künstlich gemachter Epopöen veranlaßt. Er läßt sich besonders darauf ein nachweisen, wie wenig (bei Klopstock) Gott Vater, der Himmel, die himmlischen Heerschaaren für die Individualisirung der freien Phantasie geeignet sind. „In dieser Rücksicht geräth Klopstock in eine bodenlose Welt hinein, die er mit dem Glanze einer weitschweifigen Phantasie ausstattet, und dabei von uns verlangt, daß wir Alles, was er ernsthaft meint, nun auch ernsthaft nehmen sollen. In der Messiade, so viel Vortreffliches sie auch enthält — ein reines Ge-

Wir sprechen endlich noch von der äußern Gestalt und Abrundung des Epos. Hier ist nun vor Allem zu merken, daß das Epos mehr als ein anderes wahrhaft poetisches Kunstwerk zu einer ungewöhnlichen Breite auseinandergeht. Die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, welche zu einer vollständig entwickelten epischen Welt gehören, giebt zu einer solchen Breite hinlängliche Veranlassung *). So bilden sich an dem Epos viele selbstständige Seiten aus, bei denen der epische Dichter beschreibend oder darstellend verweilt. „Mit der Objectivität des Epos ist unmittelbar das Außereinander und die bunte Fülle mannigfaltiger Züge gegeben. Schon in dieser Rücksicht hat in keiner andern Gattung das Episodische so sehr ein Recht, sich fast bis zum Scheine ungefesselter Selbstständigkeit zu emancipiren, als ein Epos. Die Lust an dem, was da ist und an der Form der wirklichen Realität darf jedoch nicht so weit gehen, auch Zustände und Erscheinungen mit in das Gedicht aufzunehmen, welche in gar keinem Zusammenhange mit der besondern Handlung oder deren Grundlage stehen, sondern selbst die Episoden müssen sich in Betreff auf den Fortgang der Begebenheit, sei es auch als Hemmniß und aufhaltendes Zwischenereigniß, wirksam erweisen **).“ Da nun die epische Begebenheit sich an und durch Individuen vollzieht, so ist erklärlich, daß diese ihr Thun zuweilen auch in lyrischer Form geltend machen werden. Die Lyrik des epischen Individuums darf aber den epischen Character nicht verlieren, sie muß sich stets an die Umstände und Beziehungen des Individuums halten. Wie in solchen lyrisch-epischen Momenten Mittel genug zu der dem Epos gebührenden Breite liegen, so tragen zu der-

---

müth und glänzende Einbildungskraft — kommt doch gerade durch diese Art der Phantasie unendlich viel Hohles, abstract Verständiges und zu einem beabsichtigten Gebrauch Herbeigeholtes hinein, das bei der Gebrochenheit des Gehalts und der Vorstellungsweise desselben das ganze Gedicht nur zu bald zu etwas Vergangenem gemacht hat.“ Schiller, der Geistesverwandte Klopstocks, urtheilt über die Messiade also: „So eine herrliche Schöpfung die Messiade in musikalisch poetischer Hinsicht ist, so Vieles läßt sie in plastisch-poetischer noch zu wünschen übrig, wo man bestimmte und für die Anschauung bestimmte Formen erwartet. Bestimmt genug möchten vielleicht noch die Figuren in diesem Gedichte sein, aber nicht für die Anschauung: nur die Abstraction hat sie geschaffen, nur die Abstraction kann sie unterscheiden. Sie sind gute Exempel zu Begriffen, aber keine Individuen, keine lebende Gestalten. Der Einbildungskraft, an die doch der Dichter sich wenden und die er durch die durchgängige Bestimmtheit seiner Formen beherrschen soll, ist es viel zu sehr freigestellt, auf welche Art sie sich diese Menschen und Engel, diese Götter und Satane, diesen Himmel und diese Hölle versinnlichen will. Was ich hier von den Characteren sage, gilt von Allem, was in diesem Gedichte Leben und Handlung ist oder sein soll.“

*) Die höchst geistreichen Bemerkungen Jean Pauls über Langsamkeit und Erbsünde des Epos in §. 67. seiner Vorschule zur Aesthetik verdienen hier alle Beachtung.

**) Hegel's Aesthetik.

selben auch noch ganz besonders die Hemmungen bei, durch welche das Epos seiner Auflösung entgegengeführt wird. Hierdurch leitet die epische Darstellung von der Durchführung des Hauptzweckes, dessen consequent sich fortentwickelnden Kampf der dramatische Dichter nie aus den Augen verlieren darf, nach vielen Seiten hin ab, und erhält damit eben die Gelegenheit, uns die Totalität einer Welt von Zuständen vor Augen zu bringen, welche sonst nicht zur Sprache kommen könnte. Zu den lyrischen Episoden gehören ganz besonders die Reden, welche die Helden des Gedichts in Bezug auf eine vollbrachte oder zu vollbringende That halten. Ueberall haftet der lyrische Erguß der Empfindung oder der Reflection sich an etwas Sachliches, und namentlich ist Homer auch auf diesem Gebiete Meister und Vorbild. Bei Goethe sind in Hermann und Dorothea die drei Gesänge „der Bürger, der Weltbürger und das Zeitalter" ganz und gar episodischer Natur, und man kann hier lernen, wie dergleichen weitläufige Reflectionen von dem sachlichen Theile des Gedichts nicht nur nicht entfernen, sondern in denselben gerade recht hineinführen. Für diesen Theil des Epos Beispiele anzuführen, würde wegen der großen Menge derselben kaum rathsam und daher überflüssig sein.

Hiemit sind die wesentlichen Bestimmungen für das eigentliche Epos hingestellt. Wir haben jedoch noch aufmerksam zu machen auf eine Eintheilung des eigentlichen Epos in besondere Arten. In dem Bisherigen gingen wir nämlich davon aus, daß die Grundlage des Epos eine schlechthin nationale sei. Im Mittelalter, wo durch die Kreuzzüge die nationalen Volkselemente sich verwischten, bildete das Ritterthum, als aus dieser Vermischung hervorgegangen, wesentliche Grundlage für epische Dichtungen. Wiewohl nun in diesen Dichtungen die Handlungen und Begebenheiten an große sagenhafte Mittelpunkte, hervorragende historische Personen, durchgreifende Kämpfe der Zeit geknüpft werden und dadurch eine historische Basis erhalten, und wiewohl die Begebenheiten keine nationale Interessen betreffen, sondern nur Thaten des Individuums sind, die das Subject als solches zum Inhalt haben, so findet sich in ihnen doch durchweg epischer Gehalt, weshalb wir ihrer erwähnen müssen. Dahin gehören die Gedichte, welche Karl den Großen mit seinen Helden im Kampfe gegen die Sarazenen darstellen; nicht minder der Sagenkreis vom König Arthur und der Tafelrunde; selbst das Nibelungenlied hängt mit einer derartigen Auffassung des Mittelalters zusammen. Daß in diesen Dichtungen der objective Gehalt fehlt und das Ganze mehr oder weniger

aus dem handelnden Subject hervorgerufen wird, ohne Beziehung auf nationale Elemente, geht sogar aus den am meisten gelungenen Situationen hervor. Man pflegt die bezeichneten Gedichte, um sie besonders zu characterisiren, romantische Heldengedichte zu nennen, wiewohl man in diesen Kreis auch die classisch nationalen Epopoeen hineinzieht.

Eine zweite Grundlage für das Epos, welche ebenfalls aus dem Mittelalter gewonnen wurde, ist die Religion. Auf diesem Gebiete gab die Geschichte Christi, der Maria, der Apostel und Heiligen Stoff zu epischen Dichtungen, von denen im Allgemeinen dasselbe zu sagen ist, was wir von den romantischen Epopoeen bemerkten. Der Boden ist hier sogar meist noch lockerer und um so gefahrvoller, je abstracter der Gegenstand aufgefaßt wird. Wir erinnern nur an Klopstock's Messiade, welche freilich alle andern Werke der Art, so weit sich die Deutschen auf dem Gebiete der religiösen Epopöe versucht haben, übertrifft.

In Zeiten, welche, wie die gegenwärtige, noch in einer großen Masse von Staatsumwälzungen begriffen sind, pflegt, weil diese Ereignisse noch zu sehr der Gegenwart angehören und deshalb die epische Kunstform nicht vertragen können, das Epos sich in die Beschränktheit privater häuslicher Zustände auf dem Lande und in der Stadt zurückzuziehen, um hier die Stoffe aufzufinden, welche sich einer epischen Darstellung fügen. So hat denn das Epos der Gegenwart einen idyllischen Character angenommen. Und es ist nicht zu leugnen, Goethe hat in seinem „Hermann und Dorothea" ein Meisterwerk in der Form des idyllischen Epos geliefert. Wiewohl er in diesem Gedichte zur Erweiterung desselben die französische Revolution benutzt, so steht diese doch sehr im Hintergrunde und als besonders hervortretend und mit Meisterhand dargestellt erscheinen die Schilderungen und Zustände, welche auf idyllischem Boden gewissermaßen in die ursprünglich menschlichen und patriarchalischen Zeiten der Odyssee einführen. — In dem nationalen Epos ist der epische Weltzustand und Hintergrund ein wahrhaft großartiger und dem Zwecke und Umfange des Gedichts angemessener, in dem romantischen und religiösen Epos kann er es sein; das idyllische Epos hebt aber von vorn herein einen solchen Hintergrund auf und weist ihn als unhaltbar für seine Zwecke zurück. Man kann daher nur in dem Sinne von einem idyllischen Epos sprechen, als es überhaupt möglich ist, auf idyllischem Boden ein Bild in epischer Breite zu entfalten und ihm eine Form und einen Umfang

anzupassen, der mit jenen großen Formen des nationalen Epos verglichen werden kann. In ähnlichem Sinne erwähnen wir endlich noch des komischen Epos. Hier geht der dem Heldengedicht eigenthümliche Hintergrund ganz und gar verloren. Das Komische entspringt aus einem Contrast des wahrhaft Sittlichen und Idealen mit der Erscheinung. Dieser Contrast kann eine mannichfache Gestalt annehmen, indem er entweder episch an einem vorhandenen Objecte geschaut wird oder lyrisch in Form subjectiver Reflection, oder endlich dramatisch im Handeln hervortritt. Darnach eignet sich das Komische für alle drei Formen poetischer Auffassung. Im komischen Epos entwickelt sich der oben bezeichnete Contrast ganz nach epischer Weise an Individuen und zwar besonders an einem Hauptindividuum, welches den Helden des Ganzen bildet. Der Spielraum, welcher hier dem Dichter für die Explication des Komischen gelassen wird, ist sehr groß, und so kann wenigstens in dieser Beziehung der Dichter zeigen, wie durch eine Masse von Verwickelungen das komische Individuum den formellen Forderungen des Epos genügt. Reinecke Fuchs ist ein solches Individuum, das überall, wie der Held Odysseus, ein und dasselbe bleibt. Hiebei wie bei aller Komik läuft indessen der Dichter leicht Gefahr, das Gebiet der Prosa mehr als erlaubt zu berühren.

β) Der Roman und die Novelle.

Wie es sich schon aus der Eintheilung des Epos in besondere Arten ergeben hat, daß selbst innerhalb der Epopöen eine Entfernung von den Grundelementen, dem eigentlich epischen Hintergrunde, sich kund gebe, so bemerkt man in fast allen andern Formen der epischen Poesie ein noch weit stärkeres Hinüberneigen in die lyrische oder dramatische Richtung der Poesie. Das einzige Gedicht, welches den epischen Hintergrund festhält, zugleich aber in anderer Beziehung den Anforderungen der Kunst nicht genügt, ist der Roman, mit dem die deutsche Novelle in ihrer neuesten Ausbildung fast gleichbedeutend ist. In dem Roman oder der bürgerlichen Epopöe tritt wie in dem Epos der Reichthum und die Vielseitigkeit der Interessen, Zustände und Characterе, kurz der breite Hintergrund einer totalen Welt vollständig hervor. Nur unterscheidet sich dieser Zustand von dem des Epos dadurch, daß ihm das ursprünglich poetische Element fehlt. Der Roman setzt eine bereits zur Prosa gewordene Wirklichkeit voraus, „auf deren Boden er sodann in seinem Kreise, sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Begebnisse, als auch in Betreff der Individuen und ihres Schick-

sals, der Poesie, so weit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlornes Recht wieder erringt.“ Die gewöhnlichste im Roman poetisch behandelte Collision ist der Conflict zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse, so wie dem Zufalle äußerer Umstände. Dieser Zwiespalt entwickelt sich entweder zu einer komischen oder zu einer tragischen Lösung, welche in der Weise befriedigt, daß die der gewöhnlichen Weltordnung widerstrebenden Charactere entweder das Wahre und Echte der Wirklichkeit anerkennen und sich mit den Verhältnissen aussöhnen, oder von dem, was sie vollbringen, die prosaische Gestalt abstreifen und eine der Poesie befreundete Wirklichkeit an die Stelle der vorgefundenen Prosa setzen. „Das Romanhafte im modernen Sinne des Worts ist das wieder zum Ernste, zu einem wirklichen Gehalte gewordene Ritterthum. Die Zufälligkeit des äußerlichen Daseins hat sich verwandelt in eine feste Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft und des Staates, so daß jetzt Polizei, Gerichte, das Heer, die Staatsregierung an die Stelle der chimärischen Zwecke treten, die sich der Ritter machte. Dadurch verändert sich auch die Ritterlichkeit der in neuern Romanen agirenden Helden. Sie stehen als Individuen mit ihren subjectiven Zwecken der Liebe, Ehre, Ehrsucht oder mit ihren Idealen der Weltverbesserung dieser bestehenden Ordnung und Prosa der Wirklichkeit gegenüber, die ihnen von allen Seiten Schwierigkeiten in den Weg legt. Da schrauben sich nun die subjectiven Wünsche und Forderungen in diesem Gegensatze ins Unermeßliche in die Höhe*); denn jeder findet vor sich eine bezauberte, für ihn ganz ungehörige Welt, die er bekämpfen muß, weil sie sich gegen ihn sperrt, und in ihrer spröden Festigkeit seinen Leidenschaften nicht nachgiebt, sondern den Willen eines Vaters, einer Tante, bürgerliche Verhältnisse u. s. w. als Hindernisse vorschiebt. Besonders sind Jünglinge diese neuen Ritter, die sich durch den Weltlauf, der sich statt ihrer Ideale realisirt, durchschlagen müssen, und es nun für ein Unglück halten, daß es überhaupt Familie, bürgerliche Gesellschaft, Staat, Gesetze, Berufsgeschäfte u. s. w. giebt, weil diese substanziellen Lebensbeziehungen sich mit ihren Schranken grausam den Idealen und dem unendlichen Rechte des Herzens entgegensetzen. Nun gilt es, ein Loch in diese Ordnung der Dinge hineinzustoßen, die Welt zu verändern,

*) „Der Roman stellt das Unbedingte als das Interessanteste vor, gerade das grenzenlose Streben, was uns aus der menschlichen Gesellschaft, was uns aus der Welt treibt, unbedingte Leidenschaft, für die dann bei unübersteiglichen Hindernissen, nur Befriedigung im Verzweifeln bleibt, Ruhe nur im Tod.“ Goethe's Recension der Gabriele von Joh. Schoppenhauer.

zu verbessern, oder ihr zum Trotz sich wenigstens einen Himmel auf Erden herauszuschneiden.“*)

So treffend in diesen Worten das Romanhafte bezeichnet ist, dürfen wir doch nicht so weit gehen, dasselbe als ein haltloses Moment der Poesie aufzufassen. Es hat vielmehr seinen bleibenden Werth in der modernen Poesie, ja in dem Leben eines jeden Individuums, dasselbe mag dichterisch schaffend oder ein Dichterwerk genießend auftreten. Auf einer bestimmten Entwickelungsstufe des Geistes erscheint das Romanhafte sogar nothwendig. „Unter die läßlichsten Versuche sich etwas Höheres anzubilden, sich einem Höhern gleich zu stellen, gehört wohl der jugendliche Trieb, sich mit Romanfiguren zu vergleichen. Er ist höchst unschuldig, und was man auch dagegen eifern mag, höchst unschädlich. Ist das bürgerliche Leben so viel werth, oder verschlingen die Bedürfnisse des Tages den Menschen so ganz, daß er jede schöne Forderung von sich ablehnen soll?**)“

Auf dem breiten Hintergrunde des Romans kann sich nun das Romanhafte in mannigfachen Formen entwickeln. Die Urform des Romans ist episch und kann eigentlich keine andere sein. Zwar unterscheidet Jean Paul einen epischen und einen dramatischen Roman. „Der Roman in Briefen, sagt er, welche nur entweder längere Monologe oder längere Dialoge sind, gränzet in die dramatische Form hinein, ja, wie in Werthers Leiden, in die lyrische. Bald spielet und tanzet sie, wie das Mährchen, auf der ganzen Weltfläche umher. Die romantisch-epische Form, oder jenen Geist, welcher in den altfranzösischen und altfränkischen Romanen gehauset, rief Goethe's Meister, wie aus übereinandergefallenen Ruinen, in neue frische Lustgebäude zurück mit seinem Zauberstab. Dem epischen Character getreu lässet dieser auferstandene Geist einer romantischen Zeit eine leichte, helle, hohe Wolke vorübergehen, welche mehr die Welt als Einen Helden und mehr die Vergangenheit spiegelt oder trägt. Aber die Neuern wollen wieder vergessen, daß der Roman eben so wohl eine romantisch-dramatische Form annehmen könne und angenommen habe. Ich halte sogar diese schärfere Form aus demselben Grunde, warum Aristoteles der Epopöe die Annäherung an die dramatische Gedrungenheit empfiehlt, für die bessere, da ohnehin die Losgebundenheit der Prosa dem Roman eine gewisse Strengigkeit der Form nöthig und heilsam macht. Richardson, Thümmel, Wieland, Schiller, Jacobi, Fielding, Engel u. a.

---

*) Hegel's Aesthetik.

**) Goethe: Wahrheit und Dichtung 11tes Buch.

gingen diesen Weg, der sich weniger zum Spielraum der Geschichte ausbreitet, als zur Rennbahn der Charactere einschränkt, desgleichen der Autor, der uns sonst bekannt ist (Jean Paul). Die Form giebt Scenen des leidenschaftlichen Klimax, Worte der Gegenwart, heftige Erwartung, Schärfe der Charactere und Motive, Stärke der Knoten u. s. w. Der romantische Geist muß eben so gut diesen fester geschnürten Leib beziehen können, als er ja schon den schweren Kothurn getragen, und den tragischen Dolch gehoben." — Allein das dramatische und lyrische Element des Romans, von dem unser geistreicher Aesthetiker spricht, bezieht sich doch nur auf einzelne Theile von größerm oder geringerm Umfange innerhalb jenes durch und durch epischen Gewandes, ohne welches der Roman nicht gedacht werden kann. Wie das Epos durch lyrische oder lyrisch-dramatische Episoden nicht aufhört episches Gedicht zu sein, so bleibt aus denselben Ursachen der Roman in seinem Grundwesen episch.

Was die Abrundung des Romans zu einem Ganzen betrifft, so machen wir an ihn ähnliche Forderungen wie an das eigentliche Epos und verweisen daher auf das bei demselben Gesagte. Auch der Roman fordert, seiner epischen Natur gemäß, episodische Unterbrechungen theils lyrischer, theils epischer Art. In Werthers Leiden ist der Brief, in dem die Reflectionen über den Selbstmord angestellt werden, eine lyrische Episode. Dasselbe gilt in Meisters Lehrjahren von den Reflectionen über den Roman, über Shakspeare und von andern Intermezzo's. Außerdem trägt ja Alles, was so oft in dem Roman als sentenziöse Reflection vorkommt, einen episodischen Character. Die kürzern lyrischen Aussprüche stehen freilich meist in einem näheren Zusammenhange mit den Characteren des Romans und sollen den Leser in die zum Verständnisse der besondern Situationen und Collisionen erforderliche Stimmung versetzen. Aber auch die sich weiter ausdehnenden Episoden dürfen sich von dem sachlichen Boden des Gedichts nicht entfernen. Der Dichter kann aber diese Theile des Gedichts so selbstständig ausarbeiten, daß es den Anschein hat, als stehen sie mit dem Ganzen in keinem Zusammenhange. Wir erinnern nur an die „Bekenntnisse einer schönen Seele" in Goethes Meister. Aehnlich verhält es sich mit den epischen Unterbrechungen. So geht die Erzählung von dem Puppenspiele des jungen Meisters durch eine Reihe von Abschnitten, scheinbar nicht zu dem Ganzen gehörend und dennoch in genauer Beziehung zu demselben. Jean Paul ist in seinen episodischen Unterbrechungen nicht selten gekünstelt und verletzt bei aller sonstigen

Trefflichkeit seiner Romane die plastische Abrundung und ästhetische Einheit. In Betreff der Schilderungen und Beschreibungen hat der Romandichter dieselben Gesetze zu befolgen, von denen wir schon oben beim Epos gesprochen haben. Walter Scott bleibt hier, wie überhaupt in der Romandichtung unübertroffenes Vorbild.

Der dem Roman zu Grunde liegende allgemeine Weltzustand der Prosa fällt ähnlich wie der poetisch-epische Weltzustand der Epopöe nach verschiedenen Seiten hin auseinander, und je nachdem nun das Individuelle des Kunstwerks die eine von diesen Seiten berührt oder richtiger aus einem von diesen Gebieten emporwächst, darnach bestimmt sich die Eintheilung für die besondern Arten von Romanen. So erhalten wir den Familien-, den Kunst-Roman, den historischen und den philosophischen oder psychologischen Roman. Andere Eintheilungen berühren wir hier nicht, da sie wie diese mehr oder weniger willkührlich sind. Wo der Eintheilungsgrund für diese Namen hergenommen wird, ist nicht schwer zu finden. Er liegt nämlich in der Beschaffenheit des allgemeinen Weltzustandes der Prosa, aus welchem heraus das individuelle Handeln der romantischen Charaktere sich entwickelt. Die individuelle Gestaltung der Charactere, die künstlerische Abrundung derselben zu einem Ganzen bleibt aber immer die Hauptsache. Diese ist z. B. in Goethes Meister von unübertrefflicher Genialität, während wir in Bezug auf den Grund und Boden dieses Romans nicht genau angeben könnten, ob wir ihn einen Kunst- oder Familien-Roman nennen dürfen. Walter Scotts Romane sind durchweg historisch und von deutschen Dichtern noch nicht erreicht.

Die Novelle ist erst in neuerer Zeit zu ihrer gegenwärtigen Gestalt ausgebildet worden. Ursprünglich ist sie eine kleine Erzählung von erotischem Charakter, die in Form eines Bildes und mit sehr lebendiger Darstellung auftritt. Als solche hat sie in Italien, ihrem Geburtslande, vollendete Gestalt erhalten. Mit dem in neuerer Zeit allgemein gewordenen Geschmack für das Lesen der Novellen, nimmt dieses Gedicht ein ausgedehnteres Gebiet ein und tritt dem Roman so nahe, daß zwischen beiden kein eigentlicher Unterschied Statt zu finden scheint. Hohe Begeisterung für Ehre, Glauben, Liebe, Verherrlichung des Leidens ziehen sich durch diese ausgearbeiteten Novellen hindurch, und zuweilen erscheint es, als ob der Romantismus in ihnen gerade seine höchste Höhe erreichen wolle. Wir besitzen von Goethe eine Novelle, die sich von der ausschweifenden Empfindsamkeit und der Uebertreibung des Wunderbaren fern hält, ein Gedicht, das in seiner einfachen

Form als Maaßstab für das gelten kann, was eine eigentliche Novelle genannt zu werden verdient. Ausgeführtere Gedichte dieser Gattung werden zuweilen mit eigenthümlichen Kunstrichtungen verwebt, so daß diese (Verherrlichung der Musik, der Malerei u. s. w.) die Grundlage für den Verlauf der epischen Erzählung abgeben. In der Weise haben Tieck, Novalis und andere gedichtet. Jedoch entfernen sich diese Darstellungen von dem Begriffe der Novelle.

Daß wir es bei diesen Gedichtformen außer dem Angedeuteten hier an Erläuterungen durch Beispiele aus den Dichtern selbst fehlen lassen, liegt in der Natur der Sache.

γ) Das Mährchen, die Volkssage und die Legende.

Zu denjenigen besondern Formen, aus welchen ein epischer Hintergrund wenigstens noch hervorleuchtet, gehört auch das Mährchen. In Deutschland ist es erst jetzt in neuerer Zeit ausgebildet worden. Die Grundlage zu dieser Dichtform bilden die schönen Erzählungen, welche wir aus dem Orient besitzen, seitdem uns die Literaturschätze der Perser, zu denen namentlich die Geschichten aus Tausend und einer Nacht gehören, bekannt geworden. Die Germanen, besonders die Deutschen ahmten diese Erzählungen nach; doch unterscheiden sich die deutschen Mährchen von den orientalischen dadurch, daß die leitende und bewegende, poetisch-wunderbare Macht der Erzählung in beiden verschieden und zwar der Weltauffassung dieser besondern Volkseigenthümlichkeiten gemäß ist. Das Bewegende oder das Schicksal tritt in den orientalischen Erzählungen in Form eines belebten Dinges, einer Wünschelruthe, eines Ringes u. dgl. auf; die orientalische Anschauung bleibt in der Stumpfheit und Bornirtheit des sinnlichen Bewußtseins stecken und behaftet — daß ich so sage — das Leblose mit Leben. Der Germane kann sich das Leblose nichts anders belebt denken, als indem er es personifizirt. Daher leiten denn den Gang der Handlung in den deutschen Mährchen Elfen, Gnomen und andere Geister.

Wie jedem Gedichte immer ein gewisser Grad von Lehrhaftigkeit inwohnt, so findet sich dies auch bei dem Mährchen, und zwar neigt dasselbe ganz besonders nach der Seite des Didactischen in der Poesie hin. In dem orientalischen Mährchen tritt das didactische Element so entschieden hervor, daß es, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, mit der Fabel auf einer und derselben Stufe zu stehen scheint. Die guten deutschen Mährchen sind abgerundeter und befriedigen mehr; sie liegen auch unserer Auffassung näher. Denn man muß sich ganz in die orientalische

Lebensauffassung, in orientalische Volkszustände hineinversetzen, wenn man über Manches, was diese Gedichte darbieten, hinwegsehen will. Orientalischer Despotismus, Brudermord, Neid, Habsucht, List, Betrug aller Art, verbunden mit einem Aufwande von Pracht und blendendem Schmuck sind die wirklichen Haltpunkte, an denen das Wunderwerk der Mährchenwelt sich entfaltet. Hat man diesen Urzustand überwunden, der künstlerisch viel weniger befriedigt als etwa der der griechischen Vorwelt, so mag es mit dem poetischen Werthe persischer Mährchen sein Bewenden haben. Das Interesse, welches Kinder in der frühesten Jugend für jene Erzählungen haben, begründet sich wohl darin, daß das Wunderbare in der Darstellung zu überwiegend ist, um irgendwie noch für etwas Anderes zu fesseln. Das Schicksal eines unglücklichen Prinzen hängt von dem Ei eines wunderbaren Vogels, von einem Zauberringe, von einer mit Wunderkraft ausgestatteten Lampe u. dgl. ab, und immer ist die Spannung des kindlichen Lesers darauf gerichtet, wie und wo diese Wunderdinge in Anwendung kommen werden. Wer im Besitz des Zaubermittels ist, bereitet sich ein glückliches Loos, und nur die Dummheit, mit denselben nicht geschickt umgehen zu können, wird bestraft, und zwar mit dem Tode. Herrscher, Despoten auf der einen, Sclaven und Knechte auf der andern Seite; Leben in üppiger Fülle, überschwängliches Glück und Todesstrafe wechseln in buntester Mannigfaltigkeit.

Zwanzig Tage lang zieht ein Prinz mitten durch dichte Wälder, welche voll von reißenden Thieren und giftigen Gewürmen waren und mit jedem Tage scheint das Land, das er mit seinen Reisenden durchzieht, trauriger, öder und furchtbarer zu werden. Schroffe Felsen von gewaltiger Höhe und glatt wie Spiegel versperren ihnen den Weg; Löwen und Tiger verfolgen sie und bei Nacht setzen Gespenstererscheinungen sie in Schrecken. Da erscheint ein Gespenst, auf dessen Schultern der Prinz viele hundert Meilen in den Lustgarten eines Königs getragen wird. Die seltensten, wunderbarsten Bäume erblickte er hier, krystallhelle Bäche durchrieselten den Garten und bildeten da und dort kleine Seen, an deren dichtbelaubten Gestaden die angenehmste Kühle herrschte. Was aber die Aufmerksamkeit des Prinzen am meisten auf sich zog, das war die Menge und Mannigfaltigkeit vieler Vögel, die sich durch ein prächtiges Gefieder auszeichneten. Unter ihnen waren nicht wenige grüne Vögel, nach welchen der Prinz eine große Begierde hatte. Er stellt diesen Vögeln nach und fängt einige. Dafür verdient er den Tod, dem er nur unter der Bedingung entgehen soll, daß er dem Könige die Diamantentraube von den schwarzen Inseln bringt. Des Prinzen dienstbarer Geist wird citirt und der Prinz in einen prachtvollen Garten versetzt. Die Blätter der Bäume waren von Smaragden, die Früchte von Edelsteinen. Aber der Zugang zu dem Garten war sehr schwierig; denn vor der Thür lag ein furcht-

bares Ungeheuer. Der Prinz ging muthig auf dasselbe los und griff es mit seinem Schwerdte an. Aber das Ungeheuer war mit harten Schuppen bedeckt und auch die kräftigsten Hiebe vermochten nicht es zu verwunden. Da half dem Prinzen der dienstbare Geist, indem er sich in einen Vogel verwandelte und dem Prinzen den Kampf erleichterte. Das Ungeheuer wird getödtet. Nun eilte der Prinz die kostbare Diamantentraube zu erhaschen; aber mehrere Riesen stürzen auf ihn los und schleppen ihn zum König der schwarzen Insel, der über ihn das Todesurtheil spricht. Die Tochter des Königs, welche zufällig vorher dem Kampfe des Prinzen mit dem Ungeheuer zugesehen hatte, eilt zum Vater und erzählt ihm, daß er durch den Prinzen von dem Ungeheuer befreit worden. Dafür erhält nun der Prinz die Hand der Tochter und der König läßt ihn mit reichen Geschenken in seine Heimath ziehen.

Ganz dieselben wunderbaren Dinge vernehmen wir aus der Geschichte Aladdins mit der Wunderlampe, Ali Baba's und der vierzig Räuber und vielen andern. Dabei ist nun aber nicht zu verkennen, daß den meisten Darstellungen ein sittliches Element zum Grunde liegt. Tapferkeit, Treue, Anhänglichkeit werden belohnt, Treulosigkeit und List bestraft. Ja, es fehlt jenen Erzählungen sogar nicht an episodischen Wendungen, die auf das Gebiet der Sittlichkeit hinweisen, wie:

„Das Alles verdanke ich der Geduld, und jetzt wird gewiß niemand mehr sagen, daß die Geduld eine unnütze oder gar schädliche Sache sei. Darum lernet euch mit Geduld in Alles schicken, denn sie erhält zuletzt immer ihre Belohnung."

oder:

Eine gute Handlung findet immer ihren Lohn, und wer seinem Nebenmenschen vergiebt, dem wird ebenfalls wieder vergeben werden.

oder:

„Denke bei Allem, was du als Regent thust daran, daß du Gott einst Rechenschaft davon ablegen mußt und daß das Volk nicht deswegen da ist, daß du nach deiner Willkühr und Laune mit ihm verfahrest; trachte dahin, von deinen Unterthanen geliebt, aber nicht gefürchtet zu werden; denn die Liebe der Unterthanen ist die sicherste Stütze des Thrones, ihre Furcht aber erschüttert ihn heftiger, als der Haß mächtiger Feinde. Leihe nie Schmeichlern dein Ohr, denn diese Leute sind es, welche den Fürsten von jeher am meisten Unglück bereitet haben. Sei ebenso langsam mit der Belohnung als mit der Bestrafung; denn oft geschieht es, daß Könige durch falschen Schein verführt, Böse mit Wohlthaten überhäufen und die Unschuld unterdrücken; prüfe also zuvor Alles genau, ehe du einen Entschluß fassest."

Solche Episoden erscheinen als nothwendig, weil sie den Leser aus der Zauberwelt des Wunderbaren von Zeit zu Zeit herausziehen und für den Mangel an epischer Ausführlichkeit entschädigen. Die Schilderungen und Beschreibungen sind wild, prächtig, überraschend, aber ohne genügende Genauigkeit, so daß man durch sie nicht einmal ein

klares Bild des orientalischen Lebens erhält. Dies muß man sich vielmehr aus dem Gange der Geschichte selbst abstrahiren.

Alles dies tritt uns weit ausgeführter in den modernen Mährchen entgegen. Hat man es hier auch mit einer Zauberwelt zu thun (denn eine solche gehört dem Mährchen wesentlich an), so wird doch der Hintergrund wenigstens aus Lebensgebieten entlehnt, die dem germanischen Volksbewußtsein nahe liegen. Da die modernen Mährchen ihre Entstehung den orientalischen verdanken, so ist in vielen die Form und die Behandlungsweise ganz dieselbe. Namentlich hält sich Grimm in seinen Kinder- und Hausmährchen gern an die orientalischen Vorbilder, vorzugsweise wohl deshalb, weil starke Gegensätze von Kindern leichter gefaßt und verstanden werden können, als der gleichmäßige Verlauf einer Erzählung, die sich aus dem einfachen Leben heraus entwickelt. Ungewöhnliches Glück als Belohnung für Tugend, Unglück und Tod als Strafe für Vergehen sind bezeichnend und stellen, wie mit einem Pinselstrich, ein klares Bild vor die Phantasie des Kindes. Wir erinnern hier an Sneewittchen, Aschenputtel und andere Mährchen. Aber auch die modernsten Formen der Mährchen schließen sich an die ursprünglichen Geschichten des Orients an, obwohl in ihnen das germanische Geisterleben in den Gestalten von Gnomen, Elfen u. dgl. zu seiner wahren Bedeutung gelangt und von der orientalischen Welt ganz und gar abzieht. Da befriedigt denn auch schon die Darstellung an sich, wie in den Elfen von Tieck, in den Mährchen von Hauff, von Musäus u. a.*)

Es hat seine großen Schwierigkeiten, ein gutes Mährchen zu schreiben und es ist daher dankenswerth, wenn große Dichter sich mit dieser Form der Poesie beschäftigen. Wir besitzen von Goethe zwei Mährchen **). Allein beide scheinen uns nichts weniger als Mährchen zu sein. Vielmehr halten wir sie für mährchenhafte Allegorien, hinter denen ein so tiefer Sinn steckt, daß es sich wohl der Mühe lohnte, sie zum Gegenstand einer speciellen Bearbeitung und Erläuterung zu machen. Die Romantiker der neuern Zeit, namentlich Tieck, haben für vollendetere Formen des Mährchens den richtigen Ton angegeben, wie denn überhaupt diese Dichtform dem Wesen der Romantik besonders zusagt.

---

*) Die Mährchen von Musäus, obwohl in vielen Beziehungen nicht mißlungen, halte ich wegen ihrer offenbar schlüpfrigen Partieen für verfehlt. Auch macht das Schwülstige des Styls sie nicht Jedem lesbar.

**) Das eine, der neue Paris, in seinem Leben erzählt; das andere unter den Erzählungen deutscher Auswanderer.

Mit dem Mährchen sehr genau verwandt ist die Volkssage. Wir stellen beide hier deswegen besonders zusammen, weil sie besonders nach der Seite des Didaktischen in der Poesie hinneigen und weil sie einen Uebergang zu den symbolisch-epischen Kunstformen bilden. Die Volkssage ist eigentlich eine epische Erzählung. Nur ist sie objectiver als das Mährchen. Dieses ist künstlerisch vollendeter und abgerundeter; jene giebt einfach den epischen Volkssinn auf der Stufe poetischer Anschauung. In dem Mährchen treten die übernatürlichen Kräfte persönlich auf, man sieht sie handeln, während in der Sage das Handeln derselben in seinen Wirkungen und Folgen gegeben wird. Auch schließt sich die Sage mehr an die wirkliche Geschichte an, während das Mährchen ein rein subjectives Gebilde des Dichters ist. Der mächtige Rübezahl ist der Geist des Riesengebirges. Zuweilen verläßt er sein irdisches Reich und kommt auf die Oberwelt, um zu sehen, was die Bewohner des Gebirges auf der Oberfläche, die ja ein Theil, wenngleich nur der äußere, seines Palastes ist, treiben. Ueberall knüpft sich sein Thun an die Thätigkeit, an das sittliche oder unsittliche Leben des Volks, das auf dem Gebirge wohnt. Die Guten, die Gehorsamen und Thätigen werden belohnt, die Bösen bestraft. Dabei erscheint er immer in der Gestalt eines Menschen, tritt in den Dienst der Bergbewohner, prüft den Sinn der Leute auf alle mögliche Weise, um sich von ihrer Beständigkeit und Redlichkeit oder ihrem Fleiße zu überzeugen. In den Sagen vom Kyffhäusergebirge kleidet sich der Kaiser Friedrich selbst in die Gestalt des Berggeistes und treibt sein Wesen mit den Bewohnern des Berges, ganz dem Leben gemäß, das er als Kaiser entweder wirklich, oder nach der Meinung des Volks, geführt hat. Und so knüpfen sich an Ruinen, Berge, Ströme Deutschlands eine Menge von Erzählungen, deren Inhalt durch das Wirken eines Geistes verherrlicht erscheint.

Fragen wir nach dem poetischen Werthe der Volkssage, so ist dieser allerdings nicht von großer Bedeutung. Jean Paul sagt von einem Taschenspieler, daß dieser, so lange er seine Wunderkünste nicht durch die Auflösung zerstöre, ihm als Poet erscheine. Wenn wir nun hören, wie ein armer Schäfer auf die höchste Spitze des Kyffhäuser steigt, um Blumen und Steine zu suchen und wie er diese, als er nach Hause kommt, mit einem Male in Goldstücke verwandelt sieht; wenn ein Schwarm Knaben auf den Berg steigt und jeder dort einen Haufen Flachsknoten findet, die meisten diese Flachsknoten fortwerfen, Einer unter ihnen aber einen Hut voll nach Hause bringt und aus

den Flachsknoten plötzlich Goldknoten entstanden sind: wer möchte da nicht geneigt sein, diese Geschichte mit den Taschenspielerkünsten zu vergleichen.

Man verwechselt nicht selten die Legende mit dem Mährchen. Dies hat seinen Grund darin, daß beide ursprünglich Volkssagen sind. Die Legende ist aber eine Sage ganz eigenthümlicher Art, indem sie zunächst das zusammenfaßt, was in frühern Zeiten beim katholischen Gottesdienst vorgelesen wurde. Dazu gehörte natürlich der Inhalt der heiligen Schrift. Später kam zu dem in der Kirche Vorzulesenden auch der Inhalt der kirchlichen Tradition, d. h. Geschichten von Heiligen und Märtyrern. Aus dieser Bedeutung des Namens Legende ist der Gattungsname eines besondern Gedichts entstanden. Unter der poetischen Legende verstehen wir nämlich eine poetische Erzählung, deren Inhalt aus dem Sagenkreise der christlichen Kirche entlehnt ist. Wie nun eine kirchliche Sage in poetischer Bearbeitung früher besonders den Zweck hatte, die Kirche in ihrem historischen Dasein zu verherrlichen und wie sie diesen Zweck auch erreichte, so kann sie gegenwärtig auf denjenigen, der einen entwickelten kirchlichen Standpunkt behauptet, gerade den entgegengesetzten Eindruck machen. Denn in der Legende liegt die Wirklichkeit eigentlich als ein gemeines, zufälliges Dasein vor; das Göttliche dringt in den natürlichen Lauf der Dinge ein und unterbricht denselben. In der That aber kann das Göttliche die Natur nur als Vernunft, als die unwandelbaren Gesetze der Natur selber berühren. So geschieht es, daß nach dieser Seite hin die Legenden nicht selten ins Abstruse und Lächerliche übergehen, und es ist dann höchstens die Rührung, die Frömmigkeit und die Bekehrung von einigem Interesse. Fehlt der Legende poetische Farbe, so wirkt sie auch poetisch in keiner Weise. Wir machen daher an diese Dichtform die Forderung, daß im Einzelnen wie im Ganzen die Darstellung und die Idee derselben sich über das Gewöhnliche einer bloßen Erzählung erhebe*). Die eigentlichen Legenden sind meist in metrischer Form geschrieben, wiewohl diese innerhalb des Metrums nicht bestimmten Gesetzen unterworfen ist.

So weit die Geschichte der Kirche reicht, so weit findet man auch Situationen, welche Stoff zur Bearbeitung von Legenden gegeben haben. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß die Haltung des Gedichts sowohl ernst als komisch sein kann. Wir lassen aus den verschiedenen Zeiträumen des Kirchenthums einige folgen.

*) Wenn man die Volkssage mit dem Namen Legende bezeichnet findet, wie z. B. Legende vom Rübezahl u. dgl. so wird hier der Name in seiner ursprünglichen Bedeutung gebraucht. Die speciellere Bedeutung der Legende ist auf diese Sagen nicht anzuwenden.

Legende.

Als noch, verkannt und sehr gering,
Unser Herr auf der Erde ging,
Und viele Jünger sich zu ihm fanden,
Die sehr selten sein Wort verstanden,
Liebt' er, sich gar über die Maßen
Seinen Hof zu halten auf der Straßen,
Weil unter des Himmels Angesicht
Man immer besser und freier spricht;
Er ließ sie da die höchsten Lehren
Aus seinem heil'gen Munde hören;
Besonders durch Gleichniß und Exempel
Macht' er einen jeden Markt zum Tempel.

So schlendert er in Geistesruh'
Mit ihnen einst einem Städtchen zu,
Sah etwas blinken auf der Straß',
Das ein zerbrochen Hufeisen was.
Er sagte zu Sankt Peter drauf:
„Heb' doch einmal das Eisen auf!"
Sankt Peter war nicht aufgeräumt;
Er hatte so eben im Gehn geträumt
So was vom Regiment der Welt,
Was einem Jeden wohlgefällt;
Denn im Kopf hat das keine Schranken,
Das waren seine liebsten Gedanken.
Nun war der Fund ihm viel zu klein,
Hätte müssen Kron' und Scepter sein;
Aber wie sollt' er seinen Rücken
Nach einem halben Hufeisen bücken?
Er also sich zur Seite kehrt,
Und thut, als hätt' er's nicht gehört.

Der Herr, nach seiner Langmuth, drauf
Hebt selber das Hufeisen auf,
Und thut auch weiter nicht dergleichen.
Als sie nun bald die Stadt erreichen,
Geht er vor eines Schmiedes Thür,
Nimmt von dem Mann drei Pfennig dafür.
Und als sie über den Markt nun gehen,
Sieht er daselbst schöne Kirschen stehen,
Kauft ihrer, so wenig oder viel,
Als man für einen Dreier geben will,
Die er sodann nach seiner Art
Ruhig im Aermel aufbewahrt.
Nnn ging's zum andern Thor hinaus,
Durch Wies' und Felder ohne Haus;
Auch war der Weg von Bäumen bloß,
Die Sonne schien, die Hitz' war groß,
So daß man viel an solcher Stätt'
Für einen Trunk Wasser gegeben hätt'.
Der Herr geht immer voraus vor Allen,
Läßt unversehens eine Kirsche fallen.
Sankt Peter war gleich dahinter her,
Als wenn's ein goldner Apfel wär';
Das Beerlein schmeckte seinem Gaum.
Der Herr nach einem kleinen Raum,
Ein ander Kirschlein zur Erde schickt,
Wornach Sankt Peter schnell sich bückt.
So läßt der Herr ihn seinen Rücken
Gar vielmal nach den Kirschen bücken.
Das dauert eine ganze Zeit.
Dann sprach der Herr mit Heiterkeit:
„Thät'st du zur rechten Zeit dich regen,
So hätt'st du's bequemer haben mögen.
Wer geringe Dinge wenig acht't,
Sich um geringere Mühe macht."

v. Goethe.

Das Brot des heiligen Jodocus.

Zu prüfen seines Dieners Lauterkeit,
Kam einst der Herr vor Sankt Jodocus Thüre
In ärmlicher Gestalt und bat um Brot.

„Gib," sprach Jodocus, „gib ihm, guter Schaffner!"
„„Herr,"' sprach der Schaffner, „„nur ein Brot ist übrig:
Was bleibt denn dir und mir und unserm Hunde?"'
„Gieb immer!" spracht der Abt. „Der Herr wird sorgen."

Der Schaffner nahm das Messer, zirkelte
Mit Fleiß, und schnitt genau das eine Brot

In vier ganz gleiche Stücke, reichte eins
Dem Bettler hin, und sprach nicht allzu freundlich:
„„Eins dir, eins mir, dem Abt eins, eins dem Hunde!“
Jodocus lächelt' und der Bettler ging.

Nicht lang', und in noch ärmlich'rer Gestalt
Kam abermals der Herr, und bat um Brot.
„Gib,“ sprach Jodocus, „gib mein Stücklein ihm!
Der Herr wird sorgen.“ Und der Schaffner gab's.

Nicht lang', und noch verhungerter erschien
Zum dritten Mal der Herr, und bat um Brot.
„Gib,“ sprach Jodocus, „gib dein Stücklein ihm!
Der Herr wird sorgen.“ Und der Schaffner gab's.

Nicht lang' — und lahm, blind, nackt und bloß erschien
Zum vierten Mal der Herr, und fleht' um Brot.
Jodocus sprach: „Gib ihm des Hundes Stücklein!
Der Herr wird sorgen, der die Raben speist.“

Der Schaffner gab das Stück. Der Arme ging,
Und eine Stimm' erscholl: „„Groß ist dein Glaube,
Du deines Meisters echter Jünger, groß;
Und wie du glaubest, so soll dir geschehen!““

Der Schaffner trat ans enge Fenster; schau'!
Da landeten im nahen Fluß vier Schifflein,
Mit Brot und Obst und Oel und Wein befrachtet.

Der Schaffner eilte freudig an den Strand.
Von Menschen fand er keinen, fand dafür
Am Ufer eine weiße Flagge wehn,
Woran in Goldschrift diese Worte flammten:

„Vier Schifflein sendet, der die Raben speist,
Dem Abt, der heute vier Mal ihn gespeiset,
Ihm eins, dem Schaffner eins und eins dem Hunde;
Das vierte bleibt des Senders armer Sippschaft.“

Rosegarten.

Der heilige Lucas.

Sankt Lucas sah ein Traumgesicht:
Geh! Mach dich auf und zögre nicht,
Das schönste Bild zu malen!
Von deinen Händen aufgestellt,
Soll einst der ganzen Christenwelt
Die Mutter Gottes strahlen.

Er fährt vom Morgenschlaf empor,
Noch tönt die Stimm' in seinem Ohr;
Er rafft sich aus dem Bette,
Nimmt seinen Mantel um und geht,
Mit Farbenkasten und Geräth
Und Pinsel und Palette.

So wandert er mit stillem Tritt,
Nun sieht er schon Mariens Hütt'
Und klopfet an die Pforte.
Er grüßt im Namen unsers Herrn,
Sie öffnet und empfängt ihn gern
Mit manchem holden Worte.

„O Jungfrau, wende deine Gunst
Auf mein bescheidnes Theil der Kunst,
Die Gott mich üben lassen!
Wie hoch gesegnet wär' sie nicht,
Wenn ich dein heiliges Angesicht
Im Bildniß dürfte fassen!" —

Sie sprach darauf demüthiglich:
„„Ja, deine Hand erquickte mich
Mit meines Sohnes Bilde.
Es lächelt mir noch immer zu,
Obschon erhöht zur Wonn' und Ruh
Der himmlischen Gefilde.

„„Ich aber bin in Magdgestalt,
Die Erdenhülle sinkt nun bald,
Die ich auch jung verachtet
Das Auge, welches Alles sieht,
Weiß, daß ich nie, um Schmuck bemüht,
Im Spiegel mich betrachtet.'"

„Die Blüthe, die dem Herrn gefiel,
Ward nicht der flücht'gen Jahre Spiel,
Holdseligste der Frauen!
Du siehst allein der Schönheit Licht
Auf deinem reinen Antlitz nicht;
Doch laß es Andre schauen!

„Bedenke nur der Gläubigen Trost,
Wenn du der Erde lang entflohst,
Vor deinem Bild zu beten.
Einst tönt dir aller Zungen Preis,
Dir lallt das Kind, dir fleht der Greis,
Sie droben zu vertreten." —

„„Wie ziemte mir so hoher Lohn?
Vermocht' ich doch den theuren Sohn
Vom Kreuz nicht zu entladen.
Ich beuge selber spät und früh
Im brünstigen Gebet die Knie
Dem Vater aller Gnaden.'" —

„O Jungfrau, weigre länger nicht!
Er sandte mir ein Traumgesicht,
Und hieß mir, dich zu malen.
Von diesen Händen aufgestellt,
Soll vor der weiten Christenwelt
Die Mutter Gottes strahlen." —

„„Wohlan denn, sieh bereit mich hier!
Doch kannst du, so erneue mir
Die Freuden, die ich fühlte;
So rufe jene Zeit zurück,
Als einst das Kind, mein süßes Glück,
Im Schooß der Mutter spielte.'" —

Sankt Lucas legt ans Werk die Hand,
Vor seiner Tafel unverwandt
Lauscht er nach allen Zügen.
Die Kammer füllt ein klarer Schein,
Da gaukeln Engel aus und ein,
In wunderbaren Flügen.

Ihm dient die junge Himmelsschaar,
Der reicht' ihm sorgsam Pinsel dar,
Der rieb die zarten Farben.
Marien lieh zum zweiten Mal
Ein Jesuskind des Malers Wahl,
Um die sie Alle warben.

Er hatte den Entwurf vollbracht,
Nun hemmte seinen Fleiß die Nacht,
Er legt den Pinsel nieder.
„Zu der Vollendung brauch' ich Frist,
Bis Alles wohl getrocknet ist,
„Dann," spricht er, „kehr' ich wieder."

Nur wenig Tage sind entflohn,
Da klopft von Neuem Lucas schon
An ihre Hüttenpforte.
Doch statt der Stimme, die so süß
Ihn jüngst noch dort willkommen hieß,
Vernimmt er fremde Worte.

Entschlummert war die Gottesbraut,
Wie Blumen, wann der Abend thaut;
Sie wollten sie begraben,
Da ward sie in verklärtem Licht,
Vor der Apostel Angesicht
Gen Himmel aufgehaben.

Erstaunt und froh schaut er umher,
Die Blick' erreichen sie nicht mehr,
Die er nach oben sendet.
Obschon im Geist von ihr erfüllt,
Wagt er die Hand nicht an ihr Bild:
So blieb es unvollendet.

Und war auch so der Frommen Lust,
Und regt' auch so in jeder Brust
Ein heiliges Beginnen.
Es kamen Pilger fern und nah,
Und wer die Demuthsvolle sah,
Ward hoher Segnung innen.

Vieltausendfältig konterfeit
Erschien sie aller Christenheit
Mit eben diesen Zügen.
Es mußte manch Jahrhundert lang
Der Andacht und dem Liebesdrang
Ein schwacher Umriß gnügen.

Doch endlich kam Sankt Raphael,
In seinen Augen glänzten hell
Die himmlischen Gestalten.
Herabgesandt von seligen Höhn,
Hatt' er die Hehre selbst gesehn
An Gottes Throne walten.

Der stellt' ihr Bildniß, groß und klar,
Mit seinem keuschen Pinsel dar,
Vollendet, ohne Mängel.
Zufrieden, als er das gethan,
Schwang er sich wieder himmelan,
Ein jugendlicher Engel.

v. Schlegel.

In dieselbe Reihe gehören der ewige Jude von Schubart, der große Christoph von Kind, St. Johannes und seine Katze von Apel und viele andere. Hieran würden sich etwa Darstellungen aus dem Leben heiliger Männer aller Zeiten schließen. Z. B.

Pater Samuel.

Ein Heiliger und Wunderthäter,
Dem Volk des Papstes Stellvertreter,
Empfing der Pater Samuel
Von seinem Prior den Befehl,
In Zukunft, sonder anzufragen,
Kein Wunder mehr für sich zu wagen;
Er brummte nicht in seinen Bart,
Und thät, wie ihm befohlen ward. —

Einst geht am Kirchthurm er vorüber.
Der Schieferdecker fällt herab;
Da ruft der Graurock: „Halt, mein Lieber?"
Und Jener läßt zu fallen ab,
Und schwebt in freier Luft, voll Staunen
Ob seines Schicksals Wunderlaunen.

Der Pater Samuel begab
Sich zu dem Prior mit der Bitte,
Ob er den Mann von Herz und Sitte,
Den echt katholisch braven Mann,
Damit sein Kinderkreis nicht litte,
Befreien darf vom Todesbann,
Das halbe Wunder zu vollenden?

Froh zeigt er den Erlaubnißschein.
Er betet mit erhob'nen Händen
Und ruft: „O Herr, gedenke mein!"
Da kommt der Schweber langsam, munter,
Gefahrlos aus der Luft herunter,
Dankt seinem Retter auf den Knien
Und vierzehn Kinder segnen ihn. —

In kurzer Frist tanzt auf dem Seile
Ein Künstler bis zum Thurm hinauf.
Er fällt; der Pater ruft in Eile:
„Halt!" und zum Prior geht sein Lauf.
„Ein Zweiter schwebt in freien Lüften;
„Darf ich ein zweites Wunder stiften?"
„„Wer ist's?"" — „Der Seiltanz giebt ihm Brot;
Ein Ketzer, hör ich; ein Asot" —

„„Nein! — ich erneue mein Verbot.
Mirakel wäre hier Verbrechen.
Nie müsse dich ob seiner Noth
Der alte Wunderkitzel stechen!
Mein lieber Pater gieb dem Schuft
Die letzte Oelung in der Luft,
Und dann laß das Genick ihn brechen!""

Fr. Haug.

Der heilige Ambrosius.

Vor Zeiten schon lief aus dem Gotteshaus
Das Volk nach geendigter Predigt heraus,
Trieb vor der Thür manch loses Spiel
Und andrer Narrentheidinge viel,
Vollführt' auch wohl ein Lärmen groß,
Das Küster und Priester sehr verdroß.
Darum, zu der Kirch' und Gottes Ehren,
Dem leidigen Aergerniß abzuwehren,
Droht oft der Archidiakonus
Von der Kanzel herab mit Kirchenbuß'.
Der Küster trat wohl an die Thür,
Stellt den Leuten vor das Ungebühr,
So vor der Zeit in hellen Haufen
Aus der heiligen Kirche wegzulaufen.
Doch kaum verließ man das Kirchengebet,
Alles Volk wieder aus der Kirche geht.
Da winkt der Küster dem Erzbischof,
Hinaus zu sehn auf den Kirchenhof,
Wie dort das Volk in böser Zucht
Bewahre seiner Lehren Frucht.
Ambrosius lächelt, nimmt sein Buch,
Folgt auf dem Kirchhof nach dem Zug.
Dort thut er mitten unter sie treten,
Und mit lauter Stimme weiter beten,
Darob das Volk sich verwundert schier.
Der Erzbischof spricht: „Was staunet ihr?
Wo die Schafe sind, muß der Hirte sein;
Geht ihr wieder zur Kirchthür hinein,
So will ich mit euch zurücke gehn;
Wo nicht, so kann ich auch draußen stehn,
Denn wo dem Herrn die Gläubigen dienen,
Da ist er mitten unter ihnen.
Als nun das Volk die Worte hört,
Es schnell zurück zur Kirche kehrt,
Faltet wieder betend die Hände,
Wartet die Kirch' ab bis zum Ende.
Und bis der Priester: missa est! rief,
Kein Mensch mehr aus der Kirch' entlief.

Apel.

Sankt Martin.

Sankt Martin mit viel Rittersleut
Wohl über's Feld zum Jagen reit't,
Und als sie kamen an einen Hag,
Ein nackter Mann an der Straße lag,
Dem klapperten vor Frost die Zähne
Und an der Wimper fror ihm die Thräne. —
Er rang die Hände und bat mit Beben:
Sie möchten ihm ein Almosen geben. —
Und alle die Ritter zogen fürbaß,
Dem nackten Armen gab keiner was;
Sie wendeten von ihm das Angesicht,
Die Jammergestalt zu schauen nicht. —
Der Martin aber sein Roß hielt an:
„Von mir, du Armer, sollst was ha'n!"
Er nimmt sein Schwert und alsogleich
Haut er seinen Mantel — gesticket reich
Mit Gold und Silber — entzwei in Eil
Und giebt dem Nackten den einen Theil,
Die andre Hälfte er selber behalt't
Und reitet den andern nach in den Wald. —

Und wie den Martinus erblicket die Rott,
Ueberhäufen sie ihn mit Hohn und Spott:
„Da seht nur einmal den Narren an,
„Theilt sein Kleid mit dem Bettelmann;
„Der halbe Mantel steht ihm gar schön,
„Er kann damit zum Banquette gehn,
„Damit ihn künftig mag Jeder kennen,
„So woll'n wir den halben Ritter ihn nennen."
Sie lachten und witzelten noch gar viel,
Martinus war all ihres Spottes Ziel. —

Doch wie der Abend zu dämmern beginnt,
So wehet ein kalter, schneidender Wind;
Die Ritter hüllten sich alle fein
In ihre großen Mäntel ein,
Und wollten reiten sogleich von hinnen,
Doch konnten sie keinen Ausweg gewinnen,
Nur immer tiefer kommen's in Wald
Und pfiff der Wind noch einmal so kalt,
Sie jammerten sehr und vermeinten schier,
Sie müßten vor Kälte heut sterben hier;
Martinus nur mit dem halben Kleid,
Empfindets nicht, daß der Wind so schneid't,
Er lächelt über ihr Schnappern und Bangen
Und sitzt auf dem Roß mit glühenden Wangen. —

Und jetzo ein rosenfarbiges Licht
Hervor aus der dunkelen Wildniß bricht,
Und unter die Starrenden tritt heran
Herr Christ, mit dem halben Kleid angethan,
Das jenem Armen Martinus gegeben,
Und um ihn herum seine Engelein schweben.
Und Jesus sich zu Martino wendet:
„Ja wahrlich, was ihr den Armen spendet,
„Das habet Ihr mir selber gegeben,
„Und Früchte trägts Euch im Tod und im Leben;
„Jedwede Wohlthat — noch so klein, —
„Wird Euch erwärmen und lohnend seyn.“ —

Sie fielen All' auf ihr Angesicht,
Und Jesus verschwand; — doch des Glaubens Licht,
Es leuchtete über dem heidnischen Haufen,
Sie ließen sich Alle zu Christen taufen.

J. F. Castelli.

Die Verherrlichung eines Heiligen braucht nicht immer Gegenstand der Legende zu sein, wenn der Stoff nur aus der Kirche entlehnt ist, wie in folgenden:

Der Gast.

Der Herr Jesus von dem Himmelszelt
Einmal niederschaut' auf die Welt,
Wie Alles mag so schön bestehen,
Und sieht herfür die Sternlein gehen,
Blickt' auch herab zur geliebten Erden,
Wo's eben Nacht begunte zu werden;
Da sieht er die Leut' um die Tische treten,
Die Hände falten, sich neigen und beten:
„Komm, Herr Jesu, sei unser Gast,
Und segn' uns, und was du bescheeret hast!“
Da fühlt er gerührtes Neigen, einmal
Wieder unten zu sein im Erdenthal,
Und selber an den Menschen zu spüren,
Ob sie es auch redlich mit ihm führen.

Also aus einer Ecken am Wald
Tritt er herfür in Bettlergestalt,
Geht sacht an seinem Stabe fort
Nach dem fast nahgelegnen Ort,
Und kommt an eines Reichen Haus; —
War grad' ein Fest und großer Schmauß; —
Dort stellt er still sich vor den Saal. —
Nach ihm fragt Niemand allzumal.
Er hört drin lachen, klingen und schwatzen,
Als sei im Haus eine Herde Spatzen,
Hört reden, was Keines Gemüthe bessert,
Noch eines Menschen Nutz vergrößert;
Und haben's geredt, es gemahnet ihm so,
Als drüschen die Drescher nur leeres Stroh.

Doch er verwundert lang gestanden,
Spricht er zu Einem, ihm beihanden:
„Ihr habt den Herrn Jesum zu Tisch gebeten,
Nun komm' ich armer Bettler getreten,
Und führ' euch seine Worte an:
Was ihr mir thut, habt ihr ihm gethan!“
Da scheint's, sie werden ihn erst gewahr;
Es fährt auf ihn ein der Diener Schaar:
„Hinaus mit dir, du schlimmer Geselle!“
Und trieben ihn aus von Flur und Schwelle.
Ja einer thät die Hund' auf ihn hetzen;
Doch die den Herren nicht verletzen.

Nun sinnt er nach, wie ihm geschehn,
Und sinnt bei sich im Fürbaßgehn:
Soll er das Haus mit Feuer strafen,
Soll er die Sünder lassen schlafen?
Man kann dem Bösen nichts Aergers thun,
Als ihn im Bösen lassen beruhn;
Doch setzt er ihnen noch Gnade aus.
Dann kommt er an eines Armen Haus.
Das sieht gar klein und freundlich aus;
Aeltern und Kinder um einen Tisch,
Die essen einen gesottnen Fisch,
Der heut dem Vater ins Netz gegangen,
Und habens so gut nicht gehabt seit langen;

Ein kleines Hündlein hebet ein Bein,
Das Hündlein will auch gespeiset sein.

Wie da der Herr hinzugetreten
Und sanft um eine Gabe gebeten,
Das junge Weib aufsteht gewandt,
Und führt den Bettler an ihrer Hand,
Zu ihrem Tisch heißt sie ihn setzen,
Weil sie sich heut an was Seltnem letzen.
Und Aeltern und Kinder wurden satt,
Weil's ihnen der Herr gesegnet hatt';
Und sprachen: „Hab Dank, Herr Jesu Christ,
Daß du unser Gast gewesen bist!" —
Die Krumen streut sie hinaus zur Linde,
Damit auch das Vöglein Speise finde.

Drauf setzt sich der Vater ans Kamin;
Sein junges Weib kniet zu ihm hin,
Stellt' ihm sein Kleinstes auf den Schooß,
Und läßt ihm zeigen „wie groß? — so groß!
Und lehrt's lieb haben den guten Mann,
Und hat gar herzliche Freude daran.
Der Herr sitzt still und sanft daneben,
Er fühlt das Herz sich heilig heben:
Der Menschen Leben und ihre Lust
Ueberwältigt mit Wonnen seine Brust.
Es wird ihm wohler, es wird ihm trüber,
Dem Göttlichen gehen die Augen über,
Er wendet in's Dunkle sein Angesicht
Und wehret den quellenden Thränen nicht.

Die Knaben bringen das Quem pastores
Und zeigen auf seinen Knien ihm vor es;
Die Hirten und Engel Nachts auf dem Feld;
Dann, wie ihm das Kind in der Krippen gefällt?
Die heiligen drei König mit ihrem Stern,
Gold, Weihrauch und Myrrhen sie bringen dem Herrn;
Den jungen Tobias mit seinem Hündlein,
Zuletzt Knecht Ruprecht und Christkindlein.

Nun legt die Mutter ihr Kind zu Bett,
Das Vaterunser ihm lehren thät;
Da schläft es ein mit nachbetendem Mund,
Die Mutter spricht: „Mein Kind, schlaf' gesund!"
Dann schafft sie dem Bettler ein Lager herzu,
Die Leutchen wünschen ihm gute Ruh,
Und, vor der kalten Nacht geborgen,
In der Hütte zu schlafen bis zum Morgen.
Da ruht der Herr nun gern allein:
Es scheint der Mond ihm hell herein.

Und als der Morgen begunte zu tagen,
Steht er auf, sich hinweg zu tragen,
Dieweil verlöschen der Sterne Kerzen,
Und scheidet, sie segnend in seinem Herzen:
„Bleibt immer arm, ihr guten Leut'!
Den Armen ist Gott nimmer weit.
Stets weich und menschlich fühlt ihr Gemüth,
Wie selten das Herz dem Reichen glüht;
Und dulden sie Manches auf Erden gleich:
Den Armen ist das Himmelreich."

Leopold Schefer.

Der Geiger zu Gmünd.

Einst ein Kirchlein sonder gleichen,
Noch ein Stein von ihm steht da,
Baute Gmünd der sangesreichen
Heiligen Cäcilia.

Lilien von Silber glänzten
Ob der Heiligen, mondenklar,
Hell, wie Morgenroth, bekränzten
Goldne Rosen den Altar.

Schuh', aus reinem Gold geschlagen,
Und von Silber hell ein Kleid,
Hat die Heilige getragen,
Denn da war's noch gute Zeit:

Zeit, wo über'm fernen Meere,
Nicht nur in der Heimath Land,
Man der Gmünd'schen Künstler Ehre
Hell in Gold und Silber fand.

Und der fremden Pilger wallten
Zu Cäcilia's Kirchlein viel;
Ungesehn, woher, erschallten
Drin Gesang und Orgelspiel.

Einst ein Geiger kam gegangen,
Ach! den drückte große Noth;
Matte Beine, bleiche Wangen,
Und im Sack kein Geld, kein Brot!

Vor dem Bild hat er gesungen
Und gespielet all' sein Leid,
Hat der Heiligen Herz durchdrungen;
Horch, melodisch rauscht ihr Kleid!

Lächelnd bückt das Bild sich nieder
Aus der lebenlosen Ruh,
Wirft dem armen Sohn der Lieder
Hin den rechten, goldnen Schuh.

Nach des nächsten Goldschmieds Hause
Eilt er, ganz von Glück berauscht,
Singt und träumt vom besten Schmause,
Wenn der Schuh um Geld vertauscht.

Aber kaum den Schuh ersehen,
Führt der Goldschmied rauhen Ton,
Und zum Richter wird mit Schmähen
Wild geschleppt des Liedes Sohn.

Bald ist der Prozeß geschlichtet,
Allen ist es offenbar,
Daß das Wunder nur erdichtet,
Er der frechste Räuber war.

Weh, du armer Sohn der Lieder!
Sangest wohl den letzten Sang!
An dem Galgen auf und nieder
Sollst, ein Vogel, fliegen bang.

Hell ein Glöcklein hört man schallen,
Und man sieht den schwarzen Zug
Mit dir zu der Stätte wallen,
Wo beginnen soll dein Flug.

Bußgesänge hört man singen
Nonnen und der Mönche Chor,
Aber hell auch hört man dringen
Geigentöne draus hervor.

Seine Geige mit zu führen,
War des Geigers letzte Bitt'.
„„Wo so viele musiziren,
Musizir' ich Geiger mit!““

An Cäcilia's Kapelle
Jetzt der Zug vorüber kam,
Nah des offnen Kirchleins Schwelle
Geigt er recht in tiefem Gram.

Und wer kurz ihn noch gehasset,
Seufzt: „Das arme Geigerlein!“
„„Eins noch bitt' ich,““ singt er, „„„lasset
Mich zur Heiligen noch hinein!““

Man gewährt ihm; vor dem Bilde
Geigt er abermals sein Leid,
Und er rührt die Himmlischmilde;
Horch, melodisch rauscht ihr Kleid!

Lächelnd bückt das Bild sich nieder
Aus der lebenlosen Ruh,
Wirft dem armen Sohn der Lieder
Hin den zweiten goldnen Schuh.

Voll Erstaunen sieht die Menge,
Und es sieht nun jeder Christ,
Wie der Mann der Volksgesänge
Selbst den Heiligen theuer ist.

Schön geschmückt mit Bändern, Kränzen,
Wohl gestärkt mit Geld und Wein,
Führen sie zu Sang und Tänzen
In das Rathhaus ihn hinein.

Alle Unbill wird vergessen,
Schön zum Fest erhellt das Haus,
Und der Geiger ist gesessen
Obenan beim lust'gen Schmaus.

Aber, als sie voll vom Weine,
Nimmt er seine Schuh' zur Hand,
Wandert so im Mondenscheine
Lustig in ein andres Land.

Seitdem wird zu Gmünd empfangen
Liebreich jedes Geigerlein,
Kommt es noch so arm gegangen,
Und es muß getanzet sein.

Drum auch hört man geigen, singen,
Tanzen dort ohn' Unterlaß,
Und wem alle Saiten springen,
Klingt noch mit dem leeren Glas.

Und wenn bald ringsum verhallen
Becherklingen, Tanz und Sang,
Wird zu Gmünd noch immer schallen
Selbst aus Trümmern luft'ger Klang.

Justinus Kerner.

Des fremden Kindes heiliger Christ.

Es läuft ein fremdes Kind
Am Abend vor Weihnachten
Durch eine Stadt geschwind,
Die Lichter zu betrachten,
Die angezündet sind.

Es steht vor jedem Haus
Und sieht die hellen Räume,
Die drinnen schaun heraus,
Die lampenvollen Bäume;
Weh wird's ihm überaus.

Das Kindlein weint und spricht:
„Ein jedes Kind hat heute
Ein Bäumchen und ein Licht,
Und hat dran seine Freude,
Nur blos ich armes nicht."

„An der Geschwister Hand
Als ich daheim gesessen,
Hat es mir auch gebrannt;
Doch hier bin ich vergessen,
In diesem fremden Land."

„Läßt mich denn Niemand ein
Und gönnt mir auch ein Fleckchen?
In all den Häuserreihn
Ist denn für mich kein Eckchen,
Und wär' es noch so klein?"

„Läßt mich denn Niemand ein?
Ich will ja selbst nichts haben;
Ich will ja nur am Schein
Der fremden Weihnachtsgaben
Mich laben ganz allein."

Es klopft an Thür und Thor,
An Fenster und an Laden;
Doch Niemand tritt hervor,
Das Kindlein einzuladen;
Sie haben drin kein Ohr.

Ein jeder Vater lenkt,
Den Sinn auf seine Kinder;
Die Mutter sie beschenkt,
Denkt sonst nichts mehr, nichts minder;
Ans Kindlein Niemand denkt.

„O lieber heiliger Christ!
Nicht Mutter und nicht Vater
Hab' ich, wenn du's nicht bist.
O sei du mein Berather,
Weil man mich hier vergißt."

Das Kindlein reibt die Hand,
Sie ist von Frost erstarret;
Es kriecht in sein Gewand,
Und in dem Gäßlein harret,
Den Blick hinaus gewandt.

Da kommt mit einem Licht
Durch's Gäßlein hergewallet,
Im weißen Kleide schlicht
Ein ander Kind; — wie schallet
Es lieblich, da es spricht:

„„Ich bin der heilige Christ,
War auch ein Kindlein vordessen,
Wie du ein Kindlein bist;
Ich will dich nicht vergessen,
Wenn Alles dich vergißt.

„„Ich bin mit meinem Wort
Bei Allen gleichermaßen;
Ich biete meinen Hort
So gut hier auf der Straßen,
Wie in den Zimmern dort.

„„Ich will dir deinen Baum,
Fremd Kind, hier lassen schimmern
Auf diesem offnen Raum,
So schön, daß die in Zimmern
So schön sein sollen kaum.""

So deutet mit der Hand
Christkindlein auf zum Himmel,
Und droben leuchtend stand
Ein Baum voll Sterngewimmel
Vielästig ausgespannt.

So fern und doch so nah,
Wie funkelten die Kerzen!

Wie ward dem Kindlein da,
Dem fremden, still zu Herzen,
Da's seinen Christbaum sah.

Es ward ihm wie ein Traum;
Da langten hergebogen
Englein herab vom Baum
Zum Kindlein, das sie zogen
Hinauf zum lichten Raum.

Das fremde Kindlein ist
Zur Heimath jetzt gekehret
Bei seinem heiligen Christ,
Und was hier wird bescheeret,
Es dorten leicht vergißt.

Friedrich Rückert.

---

8) Die poetische Erzählung — die Romanze — die Ballade.

Mit der Legende sind wir eigentlich schon in das Gebiet derjenigen epischen Kunstformen getreten, welche eine deutliche Gattungsunterscheidung nicht mehr zulassen und in denen sich ein Hinüberneigen besonders nach der lyrischen Seite der Poesie hin vielfältig zu erkennen giebt. Auf den lyrischen Hintergrund dieser Formen ist das zu beziehen, was oben S. 192 u. f. im Allgemeinen gesagt wurde.

Die poetische Erzählung umfaßt von den drei genannten Formen das weiteste Gebiet, indem sie jedes von Menschen zu Stande gebrachte Ereigniß zu ihrer Darstellung hat, wenn dasselbe nämlich entschieden poetische Momente enthält und sich daher für die dichterische Darstellung eignet. In Rücksicht darauf, daß dieser Umstand von den Dichtern nicht immer mit Tact und Geschmack beobachtet worden ist, besitzen wir unter dem Namen der poetischen Erzählung viele Gedichte, welche auf das Prädicat eines Gedichts eigentlich gar keinen Anspruch haben. Hiezu kommt noch, daß die poetische Erzählung nicht ein entschiedenes Hervortreten eines bestimmten Characters erheischt und daß deshalb auch die Form derselben eine sehr mannigfaltige sein kann. Ebenso wird der Inhalt sich in allen poetischen Aeußerungsweisen, d. h. in einem ernsten und komischen Ton bewegen können. Wir führen auch hier einige in verschiedenem Ton gehaltene Erzählungen an.

Der Handschuh.

Vor seinem Löwengarten,
Das Kampfspiel zu erwarten,
Saß König Franz;
Und um ihn die Großen der Krone,
Und rings auf hohem Balkone
Die Damen in schönem Kranz.

Ein Löwe tritt,
Und sieht sich stumm
Rings um
Mit langem Gähnen,
Und schüttelt die Mähnen,
Und streckt die Glieder,
Und legt sich nieder.

Und wie er winkt mit dem Finger,
Auf thut sich der weite Zwinger,
Und hinein mit bedächtigem Schritt

Und der König winkt wieder.
Da öffnet sich behend
Ein zweites Thor;

Daraus rennt
Mit wildem Sprunge
Ein Tiger hervor.
Wie der den Löwen erschaut,
Brüllt er laut,
Schlägt mit dem Schweif
Einen furchtbaren Reif,
Und recket die Zunge,
Und im Kreise scheu
Umgeht er den Leu
Grimmig schnurrend;
Drauf streckt er sich murrend
Zur Seite nieder.

Und der König winkt wieder.
Da speit das doppelt geöffnete Haus
Zwei Leoparden auf ein Mal aus,
Die stürzen mit muthiger Kampfbegier
Auf das Tigerthier;
Das packt sie mit seinen grimmigen Tatzen,
Und der Leu mit Gebrüll
Richtet sich auf; da wird's still,
Und herum im Kreis,
Von Mordsucht heiß,
Lagern sich die gräulichen Katzen.

Da fällt von des Altans Rand
Ein Handschuh von schöner Hand
Zwischen den Tiger und den Leun
Mitten hinein.

Und zu Ritter Delorges spottender Weis,
Wendet sich Fräulein Kunigund':
„Herr Ritter, ist eure Liebe so heiß,
Wie ihr mirs schwört zu jeder Stund',
Ei so hebt mir den Handschuh auf!"

Und der Ritter in schnellem Lauf
Steigt hinab in den furchtbaren Zwinger
Mit festem Schritte,
Und aus der Ungeheuer Mitte
Nimmt er den Handschuh mit keckem Finger.

Und mit Erstaunen und mit Grauen
Sehen's die Ritter und Edelfrauen,
Und gelassen bringt er den Handschuh zurück.
Da schallt ihm sein Lob aus jedem Munde,
Aber mit zärtlichem Liebesblick —
Er verheißt ihm sein nahes Glück —
Empfängt ihn Fräulein Kunigunde.
Und er wirft ihr den Handschuh ins Gesicht:
„Den Dank, Dame, begehr' ich nicht!"
Und verläßt sie zur selben Stunde.

Fr. v. Schiller.

Moses und das Geisfell.

Die Weidtasch' um den Hals, den Hirtenstecken
In seiner Hand, trieb Moses einst in Ruh
Kameel' und Rinder durch Gebüsch' und Hecken
Der Heimath Amra's, seines Vaters, zu.
Die Sonne sank. Schon naht' er sich dem Flecken,
Der ihn empfing: da kam Ben Kapathu,
Sein Aeltervater, weinend ihm entgegen.
Der Kleine trieb sein Vieh mit raschern Schlägen.

Und als er ihm genaht, da sprach der Knabe
Zum Greise mitleidsvoll: „Was weinest du?"
„Ach! Kind, mir nahmen alle meine Habe
Die Araber;" so rief Ben Kapathu.
„Da bat ich meinen Sohn um eine Gabe;
Allein er schlug mir rauh die Thüre zu.
Drum nimm mich mit zurück in Amra's Hütte!
Wer weiß, bewegt sein Herz nicht Kindesbitte!"

„Herr," sprach der Knab', erweicht von seinen Klagen,
„Mein Vater Amra ist ein rauher Mann;
Doch jede Kränkung will ich gern ertragen,
Die dir des Alters Bürd' erleichtern kann."
Drauf lief er schnell, es Amra anzusagen;
„Mein Vater, zünd' ein Hirtenfeuer an!
Ben Kapathu geht ein zu deiner Hütte;
Empfang' ihn gastfrei nach Aegyptersitte!

„Er fleht um Obdach. Send', o Herr, den Armen
Von deiner Thür nicht ungetröstet fort!
Laß an dem Herde sich den Greis erwarmen,
Gönn' in der Hütt' ihm einen Zufluchtsort!"
Er schwieg. — Doch Amra's Herz blieb ohn' Erbarmen.
„„Nimm,"" sprach der Geizhalz, „„jenes Geisfell dort
Das reich' ihm, seine Blöße zu bedecken;
Alsdann geleit' ihn gleich hinaus zum Flecken!""

Dem Knaben ging das Herz von Wehmuth über.
Er schnitt das Geisfell in der Mitt' entzwei,
Und als ihn Amra schalt, da sprach er: „Lieber,
Du bist betagt. Wer weiß, wie bald, — verzeih'! —
So geht dein Weg an meiner Thür vorüber.
Ein gutes Geisfell hat der Hälften zwei.
Davon gehört die eine hier dem Alten,
Die zweite dir; die will ich aufbehalten."

Und Amra stand, und sann mit düstren Mienen
Dem hohen Sinne dieser Worte nach;
Und so entrüstet er zuvor geschienen,
So liebreich gab er seinem Kinde nach.
Noch lag das halbe Geisfell zwischen ihnen.
Er sah es an. Sein Herz im Busen brach;
Es überfloß von Scham und von Erbarmen.
Er ging hinaus, den Vater zu umarmen.

J. D. Falk.

Der Stotterer.

Thomas Hase mußt' erscheinen
Bei dem Amt der Conscribirten;
Als sie dort ihn visitiren,
Fing er an gar sehr zu weinen,
Sprechend: „He — Herr Offizier!
Ni — ni — nichts fe — fehlet mir,
Aber sto — sto — stottern thu ich!"

Der versetzte; „Sei nur ruhig,
Denn man braucht dich nicht zum Sprechen,
Sondern nur zum Hau'n und Stechen!"
„Aber" — sagte Thomas weiter —
„Wenn vor einem Ze — Ze — Zelte
Man als Wa — Wa — Wacht mich stellte,
Und die Fei — Fei — Feindes-Reiter
Spre — spre — sprengten auf mich ein,
Könnt' ich nicht We — Werda! schrein!"

Lächelnd sprach der Offizier:
„„Das thut auch nichts, glaube mir,
Wenn die Wach' nur schreien kann,
Auf das Wort kommts da nicht an!""

Immer stärker weinte Hase,
So, daß ihm die hellen Thränen
Liefen über Wang' und Nase!
„Ach! ich mu—muß noch erwähnen"—
Schrie er — „se—se—setzen wir,
Ein Fei—Feind hau—haut nach mir,
Oder sch—sch—schießt sogar,
O ich a—a—armer Narr!
Au—au—aus wärs mi—mit mir,
Denn nicht schne—schne—schnell, wie Ihr
Könnt' Pa—Pa—Pardon ich schrein!"

J. F. Castelli.

Es liegt in der Natur der Sache, daß grade diese Dichtform nach allen Richtungen hin ausgebildet worden ist. Wie manches Ereigniß des prosaischen Lebens enthält ein poetisches Moment, das in dichterische Form zu kleiden der mehr oder minder Begabte sich versucht fühlt! Langbein, Pfeffel, Lessing, Kind waren nicht unglücklich in ihren poetischen Erzählungen, so weit der Stoff einen Haltpunkt für die Komik oder den Witz darbot. Wir erinnern an das große Loos von Langbein, an Fenelon von Pfeffel, an den Christabend und das Räthsel von Kind. Aber auch nach andern Richtungen hin besitzen wir gelungene Arbeiten, wie Kind Horn von Rückert, der arme Heinrich, Matteo Falkone, die Sonne bringt es an den Tag, von Chamisso, und Manches Andere.

Unter den drei aufgestellten Formen ist die poetische Erzählung die umfassendste und aus ihr heraus läßt sich, wenn man das gegenwärtige Material der Poesie, so weit es in dieses Gebiet gehört, ordnen will, sehr leicht der Begriff der Romanze und der Ballade herleiten. Man findet nämlich ohne Mühe einen Uebergang von der poetischen Erzählung zur Romanze oder Ballade hin, wenn sie einen lyrischen Character annimmt und dadurch die Handlung oder das Ereigniß in das Individuum zurückdrängt oder vielmehr aus demselben hervorgehen läßt. In Bezug auf diesen Punkt vereinigt sich das Wesen der Romanze mit dem der Ballade ganz und gar. Ihrer ursprünglichen Bedeutung nach unterscheiden sie sich freilich. Die Romanze leitet ihren Namen nämlich aus dem in den Töchtersprachen der lateinischen vorkommenden roman her und hat ihre eigentliche Heimat in Spanien, wiewohl sie auch schon früh in Frankreich und Italien ausgebildet wurde. Bei einem tiefern Eingehen in das Wesen der romanischen Sprachen ergiebt sich, daß das Wort, der Ausdruck in denselben seinen wesentlichen Gehalt durch den Einfluß des Christenthums auf die Bildung der romanischen Völker erfahren hat. Da es ferner besonders die romanischen Völker waren, in denen sich mit den Kreuzzügen der Geist des Ritterthums eigenthümlich entfaltete, so gewann von diesem Gesichtspunkte aus die Ausdrucks- und Auffassungsweise dieser Völker

ebenfalls eine neue Gestalt und unterschied sich wesentlich von der des Alterthums. Romanisch und romantisch ist das, was nicht mehr mit dem Altheidnischen zusammenhängt. Die altheidnische oder griechische Anschauung wird, weil sie das allgemein Menschliche erfaßte und mit tiefer Wahrheit vortrug, die classische genannt im Gegensatz zur romantischen, welche einer spätern Zeit angehört und das Merkmal des Christlichen in sich schließt *). Das Christenthum hat nun ganz besondere Veränderungen in der menschlichen Gesellschaft hervorgebracht, zu denen auch die Stellung des Mannes zum Weibe gehört, die hier durch das Moment der Liebe gehoben wird. Nie lebte und wirkte in dem Heidenthum die Liebe wie im Christenthum. Dort war sie ein untergeordnetes, nebensächliches Verhältniß der beiden Geschlechter zu einander, ein Verhältniß, das für das Leben ohne bedeutenden Einfluß blieb; im Christenthum berührt die Liebe die Tiefen des geselligen Lebens und erhebt das Weib neben den Mann **). Darnach ist das in der Romanze Vorherrschende das durch das Christenthum geläuterte Element der Liebe. Im Besondern erscheint die Romanze als ein kleines romantisches Epos, das dem großen in mancher Hinsicht vergleichbar ist und nur in der Behandlung des Objects einen bei weitem kleinern Kreis beschreibt. Wollte man ein ganz characteristisches Merkmal für die Romanze angeben, was insofern kaum möglich ist, als man mit diesem Namen epische und lyrisch-epische Erzählungen aller Art bezeichnet hat, so ließe sich etwa sagen, daß zum Unterschiede von der Ballade, die Romanze eine leichtere Haltung und eine mehr südliche Färbung hat, als die neuere Ballade. Auch ist das lyrische Moment in der Romanze mehr überwiegend und zwar immer mit erotischem Character. Dadurch tritt dieses Gedicht in eine Verwandtschaft mit dem Liede, wenn letzteres den lyrischen Erguß an eine sachliche Grundlage knüpft, wie es in sogenannten Gelegenheitsgedichten zu geschehen pflegt ***).

---

*) Vergl. oben S. 23. u. ff.

**) „Jeder Leser von feinem Gefühl muß bei den antiken Schilderungen der weiblichen Natur des Verhältnisses zwischen beiden Geschlechtern und der Liebe insbesondere, eine gewisse Leerheit und einen Ueberdruß empfinden, den alle Wahrheit und Naivetät in der Darstellung nicht verkennen kann. Ohne der Schwärmerei das Wort zu reden, welche freilich die Natur nicht veredelt, sondern verläßt, wird man hoffentlich annehmen dürfen, daß die Natur in Rücksicht auf jenes Verhältniß der Geschlechter und den Affect der Liebe eines edleren Characters fähig ist, als ihr die Alten gegeben haben; auch kennt man die zufälligen Umstände, welche der Veredlung jener Empfindungen bei ihnen im Wege standen.“ Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung.

***) Vergl. unten.

Als wirkliche Romanzen möchten folgende Gedichte gelten:

Hannchen.

Als ich auf meiner Bleiche
Ein Stückchen Garn begoß,
Da kam aus dem Gesträuche
Ein Mädchen athemlos;
Das sprach: „Ach, ach! Erbarmen!
Steht meinem Vater bei!
Dort schlug ein Fall dem Armen
Das linke Bein entzwei."

Mitleidig, ach! verweilte
Ich keinen Augenblick.
Ich lief ihr zu, da eilte
Sie in's Gebüsch zurück.
Kaum war ich drin, so kamen
Zwei Reiter mit dem Schwert',
Ergriffen mich und nahmen
Mich mit Gewalt auf's Pferd.

So sehr ich schrie und weinte,
So ließ man mich nicht los,
Und bracht' eh' ich's vermeinte,
Mich auf des Grafen Schloß;
Von da ward ich bald weiter
(Es war schon finstre Nacht),
Begleitet durch die Reiter,
Ach! nach der Stadt gebracht!

Hier war der Graf; mein Schreien,
Half nichts; durch jede Kunst,
Durch Drohn und Schmeicheleien
Warb er um meine Gunst.
Doch ward mein Haß nur größer,
Und nun sperrt' er mich ein!
Und dies gefiel mir besser,
Als seine Schmeichelein.

Mein Fenster ging in Garten.
Heut' stand ich morgens früh,
Die Sonne zu erwarten,
Voll Kummer da, und sieh'!
Das Pförtchen an der Mauer
Stund auf: da fiel mir ein,
Obgleich mit manchem Schauer,
Sogleich mich zu befrein.

Gedacht und auch geschehen!
Das Fenster war nicht hoch:
Und, sicherer zu gehen,
Nahm ich mein Bettchen noch:
Das warf ich schnell hinunter,
Ich sprang, und sprang nicht tief;
Worauf ich dann ganz munter
Auf und von dannen lief.

C. F. Weiße.

Phidile.

Ich war erst sechszehn Sommer alt,
Unschuldig und nichts weiter,
Und kannte nichts, als unsern Wald,
Als Blumen, Gras und Kräuter.

Da kam ein fremder Jüngling her;
Ich hatt' ihn nicht verschrieben,
Und wußte nicht, wohin noch her;
Der kam und sprach von Lieben.

Er hatte schönes langes Haar
Um seinen Nacken wehen;
Und einen Nacken, als das war,
Hab' ich noch nie gesehen.

Sein Auge, himmelblau und klar,
Schien freundlich was zu flehen;
So blau und freundlich, als das war,
Hab' ich noch keins gesehen.

Und sein Gesicht wie Milch und Blut!
Ich hab's nie so gesehen;
Ach was er sagte, war sehr gut,
Nur konnt' ich's nicht verstehen.

Er ging mir allenthalben nach,
Und drückte mir die Hände,
Und sagte immer O! und Ach!
Und küßte sie behende.

Ich sah ihn einmal freundlich an,
Und fragte, was er meinte;
Da fiel der junge schöne Mann
Mir um den Hals und weinte.

Das hatte Niemand noch gethan;
Doch war's mir nicht zuwider,
Und meine beiden Augen sahn
In meinen Busen nieder.

Ich sagt' ihm nicht ein einzig Wort,
Als ob ich's übel nähme,
Kein einzig's und — er flohe fort;
Wenn er doch wieder käme!

M. Claudius.

Der Gärtner.

Es war einmal ein Gärtner,
Der sang ein traurig Lied,
Er thät in seinem Garten
Der Blumen fleißig warten,
Und all sein Fleiß gerieth,
Und all sein Fleiß gerieth;

Er sang in trübem Muthe
Viel liebe Tage lang.
Von Thränen, die ihm flossen,
Ward manche Pflanz' begossen.
Hört, was der Gärtner sang!
Hört, was der Gärtner sang!

„Das Leben ist mir traurig,
Und giebt mir keine Freud';
Hier schmacht' ich, wie die Nelken,
Die in der Sonne welken,
In bangem Herzeleid,
In bangem Herzeleid."

„Ei du, mein Gärtnermädchen,
Soll ich dich nimmer sehn?
Du mußt in dunkeln Mauern
Den schönen Mai vertrauern?
Mußt ohne mich vergehn?
Mußt ohne mich vergehn?

„Es freut mich keine Blume,
Weil du die schönste bist.
Ach dürft' ich deiner warten,
Ich ließe meinen Garten
Sogleich zu dieser Frist!
Sogleich zu dieser Frist!"

„Seh ich die Blumen sterben,
Wünsch' ich den Tod auch mir.
Sie sterben ohne Regen,
So sterb' ich deinetwegen.
Ach, wär' ich doch bei dir!
Ach, wär' ich doch bei dir!"

„Du liebes Gärtnermädchen,
Mein Leben welket ab.
Darf ich nicht bald dich küssen
Und in den Arm dich schließen,
So grab' ich mir ein Grab,
So grab' ich mir ein Grab."

J. M. Miller.

Das Veilchen.

Ein Veilchen auf der Wiese stand,
Gebückt in sich und unbekannt:
Es war ein herzigs Veilchen.
Da kam eine junge Schäferin
Mit leichtem Schritt und munterm Sinn
Daher, daher,
Die Wiese her und sang.

Ach! denkt das Veilchen, wär' ich nur
Die schönste Blume der Natur,
Ach, nur ein kleines Weilchen,
Bis mich das Liebchen abgepflückt,
Und an den Busen matt gedrückt!
Ach nur, ach nur
Ein Viertelstündchen lang!

Ach! aber ach! das Mädchen kam
Und nicht in Acht das Veilchen nahm,
Ertrat das arme Veilchen.
Es sang und starb und freut' sich noch:
Und sterb' ich denn, so sterb' ich doch
Durch sie, durch sie,
Zu ihren Füßen doch.

v. Goethe.

Der Sänger.

„Was hör' ich draußen vor dem Thor,
Was auf der Brücke schallen?
Laß den Gesang vor unserm Ohr
Im Saale wiederhallen!"
Der König sprach's, der Page lief;
Der Page kam, der König rief:
„Laß mir herein den Alten!"

„„Gegrüßet seid mir, edle Herrn,
Gegrüßt ihr, schöne Damen!
Welch reicher Himmel, Stern bei Stern!
Wer kennet ihre Namen?
Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit
Schließt, Augen, euch; hier ist nicht Zeit,
Sich staunend zu ergötzen.““

Der Sänger drückt die Augen ein,
Und schlug in vollen Tönen;
Die Ritter schauten muthig drein,
Und in den Schoos die Schönen.
Der König, dem es wohlgefiel,
Ließ, ihn zu ehren für sein Spiel,
Eine goldne Kette holen.

„„Die goldne Kette gieb mir nicht!
Die Kette gieb den Rittern,
Vor deren kühnem Angesicht
Der Feinde Lanzen splittern;
Gib sie dem Kanzler, den du hast,
Und laß ihn noch die goldne Last
Zu andern Lasten tragen.

„„Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet;
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.
Doch darf ich bitten, bitt' ich Eins:
Laß mir den besten Becher Weins
In purem Golde reichen.““

Er setzt' ihn an, er trank ihn aus:
„„O Trank voll süßer Labe!
O, wohl dem hochbeglückten Haus,
Wo das ist kleine Gabe!
Ergeht's euch wohl, so denkt an mich,
Und danket Gott so warm, als ich
Für diesen Trunk euch danke.““

v. Goethe.

Es ist nicht nothwendig, daß die Romanzen immer von so geringem Umfange sind, wie die hier angeführten. Die großen romantischen Heldengedichte des Mittelalters (das Nibelungenlied, Cid) sind meist aus Romanzen entstanden, und hier ergab sich bei größerer sachlicher Grundlage ein größerer Umfang dieser Gedichte von selbst. Aber auch viele selbstständige Gedichte von Umfang werden mit keinem andern Namen als dem der Romanze benannt werden können. Hieher rechnen wir z. B. die Braut von Corinth von Goethe, das braune Fräulein von Fr. Müller, die bekannte Romanze von Stolberg, Adelstan und Röschen von Hölty, Wirkung in die Ferne und das Blümchen Wunderschön von Goethe, Ritter Toggenburg, der Taucher, der Gang nach dem Eisenhammer von Schiller, Ritterthum und Minne von A. W. ven Schlegel, die Rose von Tieck u. v. a.

In Betreff der Ballade haben wir zu bemerken, daß sie das vorhin bei der Romanze bezeichnete erotische Element nicht ausschließt, daß sich dasselbe vielmehr auch in ihr findet, nur nicht mit so hervortretender Bedeutung. Ursprünglich war die Ballade das, was wir jetzt unter Romanze verstehen. Von ballare (tanzen) hergeleitet bedeutete sie im Italienischen ein Lied von subjectivem, meist auf Liebe sich beziehendem Inhalt. Es diente als Text zu einer Tanzmusik und gehorchte einer bestimmten Form. Dann wandten die Schotten und Engländer diesen Namen besonders auf Ur=volkserzählungen an, welche

sie in metrischer Form bearbeiteten. In diesem Sinne faßte unter den Deutschen zuerst Bürger das Wesen der Ballade auf und schuf theils aus englischen und dänischen, theils deutschen, theils überhaupt nordischen Volkssagen ein Gedicht, das seinem Inhalte nach in manchen Stücken der Romanze verwandt ist, das aber als unterscheidendes Merkmal das Gepräge des Schauerlichen an sich trägt. Um die Verwandtschaft der Ballade mit der Romanze zu bezeichnen, könnte man die erstere nordische Romanze nennen. In dem Sinne der Bürgerschen Ballade arbeiteten unter den Deutschen Goethe, Uhland, Chamisso, Zeidlitz und Heine, während Schillern das Wesen derselben mehr oder weniger fremd blieb. Letzteres hatte seinen Grund darin, daß Schiller mit seinem stets das Ideale erfassenden Geiste sich nicht leicht in die volksthümliche Ausdrucks- und Anschauungsweise, welche dieses Gedicht erfordert, hineinzufinden vermochte. Daher stehen denn Gedichte von Schiller, wie Hero und Leander, der Kampf mit dem Drachen, die Bürgschaft, der Ring des Polykrates, Kassandra, die Kraniche des Ibykus in der Mitte zwischen der Romanze und der Ballade. Die Form derselben neigt sich zur Romanze, der Inhalt trägt weder den Charakter der Romanze, noch den der Ballade. Wir halten diese Gedichte ganz besonders geeignet, den Uebergang von der poetischen Erzählung einerseits zur Romanze, andrerseits zur Ballade deutlich zu machen. Die Behandlungsweise des Gegenstandes ist hier schon complicirt, sogar dramatisch und geht deshalb über die Form der poetischen Erzählung hinaus. Denn wenn auch die Haltung der Sprache in der Romanze und in der Ballade verschieden ist, die Sprache der Ballade volksthümlich, derb und einfach, die der Romanze zwar leicht aber edler und gewählter erscheinen muß, so vereinigt sich die Form beider Gedichte doch darin, daß sie einzelne Situationen so lebendig hinstellt, als ob man in ihnen eine dramatische Handlung erblickte.

Zum Unterschiede von der Romanze führen wir noch einige characteristische Balladen auf:

Leonore.

Lenore fuhr um's Morgenroth
Empor aus schweren Träumen:
„Bist untreu, Wilhelm, oder todt?
Wie lange willst du säumen?“
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht,
Und hatte nicht geschrieben,
Ob er gesund geblieben.

Der König und die Kaiserin,
Des langen Haders müde,
Erweichten ihren harten Sinn
Und machten endlich Friede.
Und jedes Heer mit Sing und Sang
Mit Paukenschall und Kling und Klang,

Geschmückt mit grünen Reisern,
Zog heim zu seinen Häusern.

Und überall, all überall,
Auf Wegen und auf Stegen,
Zog Alt und Jung dem Jubelschall
Der Kommenden entgegen.
„Gottlob!“ rief Kind und Gattin laut,
„Willkommen!“ manche frohe Braut,
Ach! aber für Lenoren
War Gruß und Kuß verloren.

Sie frug den Zug wohl auf und ab,
Und frug nach allen Namen;
Doch keiner war, der Kundschaft gab,
Von allen, so da kamen.
Als nun der Zug vorüber war,
Zerraufte sie ihr Rabenhaar,
Und warf sich hin zur Erde
Mit wüthender Gebehrde.

Die Mutter lief wohl hin zu ihr: —
„Ach, daß sich Gott erbarme!
Du trautes Kind, was ist mit dir?“
Und schloß sie in die Arme. —
„„O Mutter, Mutter! hin ist hin!
Nun fahre Welt und Alles hin!
Bei Gott ist kein Erbarmen.
O weh, o weh mir Armen!““

„Hilf, Gott, hilf! Sieh' uns gnädig an!
Kind, bet' ein Vaterunser!
Was Gott thut, das ist wohlgethan.
Gott, Gott erbarmt sich unser!“ —
„„O Mutter, Mutter! Eitler Wahn!
Gott hat an mir nicht wohlgethan!
Was half, was half mein Beten?
Nun ist's nicht mehr von nöthen.““

„Hilf, Gott, hilf! Wer den Vater kennt,
Der weiß, er hilft den Kindern
Das hochgelobte Sakrament
Wird deinen Jammer lindern.“ —
„„O Mutter, Mutter! was mich brennt,
Das lindert mir kein Sakrament!
Kein Sakrament kann Leben
Den Todten wieder geben.““

„Hör', Kind! wie wenn der falsche Mann
Im fernen Ungerlande
Sich seines Glaubens abgethan
Zum neuen Ehebande?
Laß fahren, Kind, sein Herz dahin!
Er hat es nimmermehr Gewinn!
Wann Seel' und Leib sich trennen,
Wird ihn sein Meineid brennen.“

„„O Mutter, Mutter! hin ist hin!
Verloren ist verloren!
Der Tod, der Tod ist mein Gewinn!
O wär' ich nie geboren!
Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!
Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!
Bei Gott ist kein Erbarmen!
O weh, o weh mir Armen!““

„Hilf, Gott, hilf! Geh' nicht ins Gericht
Mit deinem armen Kinde!
Sie weiß nicht, was die Zunge spricht.
Behalt' ihr nicht die Sünde!
Ach! Kind, vergiß dein irdisch Leid,
Und denk' an Gott und Seligkeit!
So wird doch deiner Seelen
Der Bräutigam nicht fehlen.“ —

„„O Mutter! Was ist Seligkeit?
O Mutter! Was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
Und ohne Wilhelm Hölle! —
Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!
Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!
Ohn ihn mag ich auf Erden,
Mag dort nicht selig werden.““ — —

So wüthete Verzweifelung
Ihr in Gehirn und Adern.
Sie fuhr mit Gottes Vorsehung
Vermessen fort zu hadern,
Zerschlug den Busen und zerrang
Die Hand bis Sonnenuntergang,
Bis auf am Himmelsbogen
Die goldnen Sterne zogen.

Und außen, horch! ging's trap trap trap,
Als wie von Rosses Hufen;
Und klirrend stieg ein Reiter ab
An des Geländers Stufen;
Und horch! — und horch! der Pfortenring
Ganz lose, leise, klinglingling:

Dann kamen durch die Pforte
Vernehmlich diese Worte:

„Holla, holla! Thu' auf, mein Kind!
Schläfst, Liebchen, oder wachst du?
Wie bist noch gegen mich gesinnt?
Und weinest oder lachst du?"
„„Ach, Wilhelm, du? So spät bei Nacht?
Geweinet hab' ich und gewacht;
Ach, großes Leid erlitten!
Wo kommst du her geritten?"

„Wir satteln nur um Mitternacht;
Weit ritt ich her von Böhmen.
Ich habe spät mich aufgemacht,
Und will dich mit mir nehmen." —
„„Ach, Wilhelm, erst herein geschwind'
Den Hagedorn durchsaust der Wind.
Herein, in meinen Armen,
Herzliebster, zu erwarmen!"" —

„Laß sausen durch den Hagedorn!
Laß sausen, Kind, laß sausen!
Der Rappe scharrt, es klirrt der Sporn;
Ich darf allhier nicht hausen.
Komm, schürze, spring' und schwinge dich
Auf meinen Rappen hinter mich!
Muß heut noch hundert Meilen
Mit dir ins Brautbett eilen." —

„„Ach, wolltest hundert Meilen noch
Mich heut ins Brautbett tragen?
Und horch! es brummt die Glocke noch
Die elf schon angeschlagen."" —
„Sieh' hin, sieh' her! Der Mond scheint hell,
Wir und die Todten reiten schnell,
Ich bringe dich zur Wette
Noch heut ins Hochzeitbette." —

„„Sag' an, wo ist dein Kämmerlein?
Wo? wie dein Hochzeitbettchen?"" —
„Weit, weit von hier! . . . Still, kühl und klein! . .
Sechs Bretter und zwei Brettchen!" —
„„Hat's Raum für mich?"" — „Für dich und mich!
Komm, schürze, spring' und schwinge dich!
Die Hochzeitsgäste hoffen;
Die Kammer steht uns offen." —

Schön Liebchen schürzte, sprang und schwang
Sich auf das Roß behende;
Wohl um den trauten Reiter schlang
Sie ihre Lilienhände;
Und hurre hurre, hop hop hop!
Ging's fort in sausendem Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben,
Und Kies und Funken stoben.

Zur rechten und zur linken Hand,
Vorbei vor ihren Blicken,
Wie flogen Anger, Haid' und Land!
Wie donnerten die Brücken! —
„Graut Liebchen auch? . . . Der Mond scheint hell!
Hurrah! die Todten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Todten?" —
„„Ach nein! — Doch laß die Todten!"" —

Was klang dort für Gesang und Klang?
Was flatterten die Raben? —
Horch Glockenklang! Horch Todtensang:
„Laßt uns den Leib begraben!"
Und näher zog ein Leichenzug,
Der Sarg und Todtenbahre trug,
Das Lied war zu vergleichen
Dem Unkenruf in Teichen.

„Nach Mitternacht begrabt den Leib,
Mit Klang und Sang und Klage!
Jetzt führ' ich heim mein junges Weib.
Mit, mit zum Brautgelage!
Komm, Küster, hier! Komm mit dem Chor,
Und gurgle mir das Brautlied vor!
Komm, Pfaff', und sprich den Segen,
Eh' wir zu Bett uns legen!" —

Still Klang und Sang. — Die Bahre schwand.
Gehorsam seinem Rufen,
Kam's, hurre hurre! nachgerannt,
Hart hinters Rappen Hufen.
Und immer weiter, hop hop hop!
Ging's fort in sausendem Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Wie flogen rechts, wie flogen links
Gebirge, Bäum' und Hecken!
Wie flogen links, und rechts, und links
Die Dörfer, Städt' und Flecken! —
„Graut Liebchen auch? — der Mond
scheint hell!
Hurrah! die Todten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Todten?"
„„Ach! laß sie ruhn, die Todten."" —

Sieh' da! sieh' da! Am Hochgericht
Tanzt' um des Rades Spindel,
Halb sichtbarlich bei Mondenlicht,
Ein luftiges Gesindel. —
„Sasa! Gesindel, hier! Komm hier!
Gesindel komm und folge mir!
Tanz' uns den Hochzeitreigen,
Wann wir zu Bette steigen!" —

Und das Gesindel, husch husch husch!
Kam hinten nachgeprasselt,
Wie Wirbelwind am Haselbusch
Durch dürre Blätter rasselt.
Und weiter, weiter, hop hop hop!
Ging's fort in sausendem Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben!

Wie flog, was rund der Mond beschien,
Wie flog es in die Ferne!
Wie flogen oben überhin
Der Himmel und die Sterne!
„Graut Liebchen auch? — der Mond
scheint hell!
Hurrah! die Todten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Todten?" —
„„O weh! Laß ruhn die Todten!"" —

„Rapp'! Rapp'! Mich dünkt, der Hahn
schon ruft:
Bald wird der Sand verrinnen. —
Rapp'! Rapp'! Ich wittre Morgenluft —
Rapp'! tummle dich von hinnen! —
Vollbracht, vollbracht ist unser Lauf!
Das Hochzeitbette thut sich auf!
Die Todten reiten schnelle!
Wir sind, wir sind zur Stelle!" — —

Rasch auf ein eisern Gitterthor
Ging's mit verhängtem Zügel.
Mit schwanker Gert' ein Schlag davor
Zersprengte Schloß und Riegel.
Die Flügel flogen klirrend auf,
Und über Gräber ging der Lauf.
Es blinkten Leichensteine
Rund um im Mondenscheine.

Ha sieh'! ha sieh'! im Augenblick,
Huhu! ein gräßlich Wunder!
Des Reiters Koller, Stück für Stück,
Fiel ab wie mürber Zunder,
Zum Schädel ohne Zopf und Schopf,
Zum nackten Schädel ward sein Kopf,
Sein Körper zum Gerippe
Mit Stundenglas und Hippe.

Hoch bäumte sich, wild schnob der Rapp',
Und sprühte Feuerfunken;
Und hui! war's unter ihr hinab
Verschwunden und versunken.
Geheul, Geheul aus hoher Luft,
Gewinsel kam aus tiefer Gruft;
Lenorens Herz mit Beben
Rang zwischen Tod und Leben.

Nun tanzten wohl bei Mondenglanz
Rund um herum im Kreise
Die Geister einen Kettentanz,
Und heulten diese Weise:
„Geduld! Geduld! Wenn's Herz auch
bricht!
Mit Gott im Himmel hadre nicht!
Des Leibes bist du ledig;
Gott sei der Seele gnädig!"

G. A. Bürger.

Der König in Thule.

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

Es ging ihm nichts darüber,
Er leert' ihn jeden Schmaus;

Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.

Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt' im Reich,
Gönnt' Alles seinen Erben,
Den Becher nicht zugleich.

Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
In hohem Väterſaale,
Dort auf dem Schloß am Meer.

Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensgluth,
Und warf den heiligen Becher
Hinunter in die Fluth.

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief in's Meer.
Die Augen thäten ihm sinken:
Trank nie einen Tropfen mehr.

v. Goethe.

Erlkönig.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

„Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?"
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlkönig mit Kron' und Schweif?
„Mein Sohn es ist ein Nebelstreif." —

„„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir!
Manch bunte Blumen sind an dem Strand;
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.""

Mein Vater, mein Vater! und höreſt du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? —
„Sei ruhig, bleibe ruhig mein Kind!
In dürren Blättern säuselt der Wind." —

„„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.""

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? —
„Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau;
Es scheinen die alten Weiden so grau." —

„„Ich lieb' dich, mich reizt deine schöne Gestalt,
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt."" —
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids gethan! —

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält im Arme das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Noth;
In seinen Armen das Kind war todt.

v. Goethe.

Der arme Thoms.

Thoms saß am hallenden See,
Ihm that es am Herzen so weh,
Da klagten der Nachtigall Töne:
Helene!
Helene!
So klagte der Nachhall am See.

Thoms saß am hallenden See,
Ihm that es am Herzen so weh.
Da sangen ein Klaglied die Schwäne:
Helene!
Helene!
Antworteten Winde vom See.

Thoms saß am hallenden See,
Verblaßt ist die Wange zu Schnee;
Versiegt ist die brennende Thräne:
Helene!
Helene!
Rief dumpf aus den Tiefen der See.

Ich folg', o hallender See!
O kühle das brennende Weh,
Ob lachend die Welt es verhöhne!
Helene!
Helene!
Rief leise verhallend der See.

Wer wankt so spät an dem See?
Und seufzt: O weh mir, o weh!
Wen suchest du, einsame Schöne?
Helene!
Helene!
Such' Thoms in dem hallenden See!

J. Falk.

Das versunkene Schloß.

Bei Andernach am Rheine
Liegt eine tiefe See;
Stiller, wie die, ist keine
Unter des Himmels Höh.
Einst lag auf einer Insel
Mitten darin ein Schloß,
Bis krachend mit Gewinsel
Es tief hinunter schoß.

Da find't nicht Grund und Boden
Der Schiffer noch zur Stund,
Was Leben hat und Oden
Ziehet hinab der Schlund —
So schritten zween Wandrer
Zu Abend da heran,
Zu ihnen trat ein andrer,
Bot ihnen Gruß fortan.

„Könnt, wie vor grauen Tagen
Das Schloß im See versank,
Ihr mir die Kunde sagen,
So habet dessen Dank.
Ich wandre schon seit Jahren
Die Lande aus und ein,
Manch Wunder zu bewahren
In meines Herzens Schrein." —

Der Jüngste von den zween
Bereit der Frage war.
Er sprach: „Das soll geschehen,
So wie ich's hörte zwar. —
Als noch die Burgen stunden,
Lebt' da ein Ritter gut,
In Trauer fest gebunden,
Grämt' er den stolzen Muth.

„„Warum er das muß dulden,
Hat Keiner noch gesagt;
Ob alter Väter Schulden
Ihm das Gericht gebracht;
Ob eigne Missethaten
Ihn rissen in den Schlund,
Wo Keiner ihm mag rathen
In offnem Grabesmund."

So sprach von jenen Leiden
Der Jüngste an dem Ort,
Der Fremdling dankt den Beiden,
Als traut er wohl dem Wort.
Der Alte sprach: „„Mit nichten,
Wie sprichst du falsch, o Sohn!
Es soll der Mensch nicht richten,
Find't Jeder seinen Lohn.

„„Wahr ist's, es hausen Geister
Da unten wundervoll,
Doch nimmer sind sie Meister,
Wer wandelt fromm und wohl.
Der Ritter, gut und bieder,
War ehrentreu und recht,
Noch rühmen alte Lieder
Das edele Geschlecht.

„„Nur daß so schwere Trauer
Das Herz ihm hält umspannt,
Drum sucht er öde Schauer,
All' Freude weit verbannt.
Und des Gesanges Klagen
Sind seine einz'ge Lust;
Nur diese Wellen schlagen
Einsam an seine Brust.

„„Wohl jene Wasser drunten
Sind voller Klag' und Schmerz,
Stets einsam wohnt dort unten,
Wem sie gerührt das Herz.
Denn alles, was vergangen,
Schwebt lockend vor dem Blick,
Es steigt aus dem Gesange
Klagend die Welt zurück.

„„Die Gegenwart verschwindet,
Die Zukunft wird uns hell,
Und was die Menschen bindet,
Geht unter in dem Quell.
Wer in den Schwermuthswogen
Das Licht im Auge hält,
Hat hier schon überflogen
Die Bande dieser Welt.

„„So dünkt mich, daß die Geister,
Durch Neid in ihrem Grab,
Ihn, des Gesanges Meister,
Zogen den Schlund hinab,
Wir sehn, wie jedes Schöne
Des Todes Wurm verdirbt,
Schnell fliehen so die Töne
Und der Gesang erstirbt.

„„Wem alle Zukunft offen,
Klar die Vergangenheit,
Setzt oben hin sein Hoffen,
Flieht aus der starren Zeit;
Und wenn er nicht so dächte,
So haßt das Ird'sche ihn,
Wo es den Tod ihm brächte,
Lockt es ihn schmeichelnd hin.“ “ —

So treten nun die Dreie
Tiefer in dunkeln Wald,
Wie er des Danks sie zeihe,
Ersinnt der Fremd' alsbald —
„Und liebt ihr denn Gesänge,
Ich bin Gesanges reich,
So sollen Wunderklänge
Erfreun euch alsogleich.“ —

Es hebt von allen Seiten
Gesang zu klingen an,
Bald klagend wie von Weiten,
Bald schwellend himmelan.
Wie Meereswellen brausen,
Bricht's überall hervor,
Mit Lust und doch mit Grausen
Hört es ihr staunend Ohr.

Der Fremd' ist nicht zu sehen,
Doch scheint ein Riesenbild
Fern über'n See zu gehen,
Wie Abendwolken mild;
Und wie hinauf gezogen
Sehn sie, die ihm nachschaun,
Rauschen empor die Wogen,
Sehn es mit Lust und Graun.

v. Schlegel.

ε) Die Fabel und die Metamorphose, die Parabel, die Allegorie, die Paramythie.

Wie die Romanze und die Ballade zur lyrischen Poesie hinneigen, so erinnern diese Formen (sämmtlich symbolischer Natur*), sehr entschieden an das didactische Element der Poesie. Obgleich ihrem poetischen Wesen nach ganz und gar episch, verfehlen sie durchaus ihre Wirkung, wenn das didactische Moment in ihnen nicht entschieden hervortritt. — Die Fabel stellt Ereignisse aus der Thierwelt dar, in welchen sich menschliche Characiere, Zustände und Handlungen abspiegeln sollen. Aus der Art und Weise der Darstellung, welche nur symbolische Hülle für eine Lehre der Weisheit oder Klugheit ist, entspringt die Wirkung des Gedichts, und es leuchtet ein, daß diese nur dann poetisch sein kann, wenn die Thiere ganz ihrer Natur gemäß handeln und durch den Conflict, in welchen sie gerathen, das Bild eines menschlichen Conflicts vollständig wiedergegeben wird. Der ursprünglichen, von Aesop erfundenen Fabel gleichen nicht alle Formen derselben. Man hat z. B. das Ereigniß nicht bloß durch Thiere, sondern auch durch Pflanzen und unorganische Körper darstellen lassen und sogar durch das Eingreifen menschlicher Handlung dieses Gedicht zu beleben gesucht. „Die alte ächt äsopische Fabel enthält die Darstellung irgend eines Zustandes der leblosen oder belebten Natur, der nicht etwa willkührlich ersonnen, sondern nach treuer Beobachtung aufgenommen und so wiedererzählt wird, daß sich daraus in Beziehung auf das menschliche Dasein und näher auf die practische Seite desselben, die Klugheit und Sittlichkeit des Handelns, eine allgemeine Lehre entnehmen läßt. Das erste Erforderniß ist deshalb darin zu suchen, daß der bestimmte Fall, der die sogenannte Moral liefern soll, nicht nur erdichtet, und hauptsächlich daß er nicht der Art und Weise, wie dergleichen Erscheinungen wirklich in der Natur existiren, zuwider erdichtet sei. Näher sodann muß die Erzählung zweitens den Fall nicht schon selber in seiner Allgemeinheit, sondern wie dies wiederum in der äußeren Realität der Typus für alles Geschehene ist, seiner concreten Einzelheit nach und als ein wirkliches Ereigniß berichten. Diese ursprüngliche Form der Fabel giebt ihr die erste Naivetät, weil der Lehrzweck und das Herausheben allgemeiner, nützlicher Bedeutungen dann nur als das später Herzukommende, nicht aber als das erscheint, was von Haus aus be-

---

*) Vergl. oben S. 22.

absichtigt war. Deshalb werden die anziehendsten unter den sogenannten äsopischen Fabeln die sein, welche der angegebenen Bestimmung entsprechen und Handlungen, wenn man diesen Namen gebrauchen will, oder Verhältnisse und Ereignisse erzählen, die theils den Instinct der Thiere zu ihrer Grundlage haben, theils sonst ein natürliches Verhältniß aussprechen, theils sich überhaupt für sich zutragen können, ohne nur von der willkührlichen Vorstellung zusammengestellt zu sein. Dabei ist es denn aber leicht ersichtlich, daß das den äsopischen Fabeln in jetziger Gestalt angehängte »fabula docet« entweder die Darstellung matt macht *), oder häufig wie die Faust auf das Auge paßt, so daß oft vielmehr die entgegengesetzte Lehre oder mehrere besser abgeleitet werden können **)." Zu den gelungenen, theils auf äsopischer Grundlage gearbeiteten, theils im äsopischen Geiste frei geschaffenen Fabeln möchten folgende gehören:

Fabel deß Wolffs mit dem Lamb.

Gewalt der geht gar offt für recht
Als jr inn diesem beyspiel fecht
Dz Lamb dem wolff wz vil zuschlecht.

Eins mals dranck ein Wolff vnd ein Lamb
Aus einem Pechlein beyde samb
Der wolff tranck oben auß dem bach
Dz Lamb tranck vnden, der wolff sprach
Lamb du betrübst das Wasser mir
Das gut Lamb sprach hinwider schir
Wie kann ichs Wasser trüben dir
Fleust es doch von dir her zu mir
Der Wolff der sprach on alle scham
Wie fluchst du mir du zorniges Lamb
Das Lam sprach hör ich fluch dir nicht
Der Wolff ein ander lüg erdicht
Vor sechs Monat nambst mir mein korn
Dz Lamb sprach ich was noch nit born
Der wolff sprach ich will dir mehr sagen
Du hast mein wiesen abgenagen
Das Lamb sprach, wie mag das bestan
Nun hab ich je gar keinen zan
Da wurd der wolff in zorn bewegt
Da jm das Lamb sein lüg auff deckt
Sprach wiewol ich dein Argument
Mit nichte widersprechen könt
Must du doch lassen hie dein haut
Das Lemlein das schrey über laut
Hör Wolff muß ich vmb vnschuld sterben
Der wolf sprach: schreib mirs an die kerben
Ich sich dein vnschuld hie nicht an
Wann ich muß je zu fressen han
Vnd speisen mein hungrigen kragen
Vnd füllen mein lären magen
Es sey mit recht oder vnrecht
Das ist mir alles eben schlecht
Was ich nur übermag ist mein
Darumb must heint mein nachtmal sein
Vnd erwürgt das vnschuldig Lamb
Vnd het damit ein vollen-schlamp
Vnd dacht hätt ich der Lämmer mehr
Es wer gleich wider recht vnd ehr
Darnach ich je gar wenig frag
Es geht als lang, als lang es mag
Wann man die garauß Glocken leutt

---

*) Auffallend ist Jean Pauls Ansicht von dem Wesen der Fabel: „Da in der Fabel nicht die Moral der Geschichte wegen gemacht wird, sondern die Geschichte für jene nur der Boden ist, so gehört sie, so weit auch der geschichtliche Boden eines kleinen Samenkorns ist, doch nicht dem Epischen an, sondern dem lehrenden Gedichte eines — Gedankens."

**) Hegel's Aesthetik.

Dann muß ichs zahlen mit der heut
Das ich geborgt hab lange Zeit
Alſo thut noch manch menſch auff erden
Der zu jm reiſt was jm mag werden
Vnd denckt jm nur vil zu erwerben
Ob gleich dardurch vil ander verderben.

Hans Sachs.

Fabel mit dem Froſch und der Mauß.

Offt einer grebt ein grub allein
Sein nechſten zu bringen in pein
Vnd zu letzt felt er ſelb darein.

Ein Mauß bei einem Waſſer ſaß
Gar geren ſie hinüber was
Geſchwummen an das ander ort
Bald kam ein Froſch der es wol hort
Der was vntrewer liſte vol
Sprach: ich bring dich hinüber wol
Die Mauß namb das in trewen an
Deß Froſches liſt ſie nit verſtan
Der band ein faden umb ſich gantz
Vnd dergleich um der Mauſe ſchwantz
Vnd ſprang bald in des Waſſers thamb
Die Mauß mit forchten darauff ſchwamb
Biß auff die mitt der Froſch zu flund
Sich nieder ducket biß zu grund
Vnd zoch die Mauß faſt onder ſich
Die Mauß ſchrey: Froſch wilt du mich
Ertrencken, das wer ein vntrew
Der Froſch der ſprach: Das iſt nit new
Das man gibt ſüſſe wort als Hönig
Darhinter iſt der Trew gar wenig
Warumb ſachſt du nit baß für dich
Warhaffte Trew iſt gar mißlich
Die Mauß er gar faſt nieder zoch
Da kam ein Storch geflochen hoch
Vnd ſach die Mauß im Waſſer ſchweben
Er ſchoß herab ergriff ſie eben
Vnd fürt ſie mit jm in ſein neſt
Mit ſampt dem Froſch den er nit weſt
So bald der Storch den Froſch erſah
Was bringt dich her (zum froſch er ſprach)
Der Froſch ſprach meine groſſe vntrew
Deß trag ich billich ewig rew
Ich wollt die Mauß in vnglück bringen
Jetzt thut mir ſelber miſſelingen
Ich wolt die Mauß ertrencket haben
Vnd jr durch liſt ein gruben graben
Nun bin ich ſelb darein gefallen
Der Storch ſprach harr ich will dir zalen
Dein vntrew vnd dein falſche tück
Vberflüſſig auf deinem rück
Vnd muſt mir gelten mit der heud
Als du die Mauß haſt veruntrewt
Der Storch ſein ſchnabel thet aufſperrn
Thet den vntrewen Froſch verzern
So traff die vntrew jren Herrn.

Hans Sachs.

Der Elephant.

Ein Elephant, dem man längſt nachgeſtellt,
Da er manch Reis und Weizenfeld,
Wo er es nicht ganz aufgezehret,
Durch ſeinen ſchweren Tritt verheeret,
Fiel einſt in einen tiefen Schacht,
Den man zum Fang ſchlau angebracht,
Indem man ihn aufs künſtlichſte verſtecket,
Und überall mit Strauch und Moos bedecket.
Hier wußt' er nicht, wie ihm geſchah;
Denn, da er keinen Ausweg ſah,
Und eingeſchloſſen aller Enden,
Konnt' er ſich vorwärts nicht, nicht rückwäts wenden.
Was war zu thun? Sein Ungemach

Beseufzt er unter Weh und Ach!
Indeß fiel eine Maus denselben Weg hinunter;
Doch raffte sie sich auf, und keck und munter
Lief sie die nächste Wand hinauf,
Und sah voll Mitleid auf den Elephanten nieder.
Er rief ihr nach: „O glücklich Thier
Du hebst dich leicht von deinem Falle wieder;
Wohl dir nnd wehe mir!
Denn stürzt ein Großer, unser einer,
Erhebt er sich so leicht nicht, als du Kleiner!“

* * *

Beneide nicht die Großen dieser Welt!
Der Strauch hebt sich im Sturm, die Eiche liegt gefällt.

C. F. Weiße.

Der Diamant und der Bergkrystall.

Ein heller Bergkrystall und reiner Diamant,
Die ein verfolgter Dieb verloren,
Geriethen auf ein Häufchen Sand,
Und warteten, für wen das Schicksal sie erkoren.

Der Demant war getrost: ich denke, sprach er, hier
Gewiß nicht allzu alt zu werden,
Ich habe meinen Werth in mir,
Der Erste, der mich sieht, der nimmt mich von der Erden.

Ja, sagte der Krystall, den Werth räum' ich dir ein,
Allein dabei befürcht' ich immer,
Du werdest Niemand sichtbar sein,
Denn, unter uns geredt: es fehlt dir noch der Schimmer.

Jetzt fiel der Bergkrystall schon Einem ins Gesicht,
Der ihn mit Sorgfalt zu sich steckte,
Den guten Demant sah er nicht,
Den kurz darauf der Sand bedeckte.

* * *

Der Weltmann steigt empor, und der Pedant bleibt sitzen,
Die Sitten können mehr, als die Gelahrtheit nützen.

M. G. Lichtwer.

Die Katzen und der Hausherr.

Thier und Menschen schliefen feste,
Selbst der Hausprophete schwieg,
Als ein Schwarm geschwänzter Gäste
Von den nächsten Dächern stieg.

In dem Vorsaal eines Reichen
Stimmten sie ihr Liedchen an,
So ein Lied, das Stein' erweichen,
Menschen rasend machen kann.

Hinz, des Murners Schwiegervater,
Schlug den Takt erbärmlich schön,

Und zween abgelebte Kater
Quälten sich, ihm beizustehn.

Endlich tanzen alle Katzen,
Poltern, lärmen, daß es kracht,
Zischen, heulen, sprudeln, kratzen,
Bis der Herr im Haus erwacht.

Dieser springt mit einem Prügel
In dem finstern Saal herum,
Schlägt um sich, zerstößt den Spiegel,
Wirft ein Dutzend Schalen um.

Stolpert über ein'ge Späne
Stürzt im Fallen auf die Uhr,
Und zerbricht zwo Reihen Zähne;
Blinder Eifer schadet nur!

M. G. Lichtwer.

Aesop liebte es, seinen Fabeln das allbekannte »fabula docet« anzuhängen, was denn auch in den angeführten Bearbeitungen äsopischer Fabeln und in andern späterer Dichter beibehalten worden ist. Wahr bleibt indeß, daß durch die angehängte Lehre das Gedicht nicht selten matt wird, daß die Lehre oft nicht die richtige ist, oder von dem Leser leicht ergänzt werden kann. Daher fehlt sie denn auch in vielen Fabeln. Z. B.

Der Rabe und die Eule.

„Wann kömmst du doch aus deiner Höhle?
„Wann hören wir die Lieder deiner Kehle,
„Trübselig Stiefkind der Natur?"
Zur Eule sagte dies der Rabe.
„Ich möchte wissen, was an solcher Kreatur
„Minerva wohl gefunden habe."

Du zwingest mich, o Rabe, dir —
Erwiedert sie — zwei Gaben anzuzeigen,
Die liebt Minerva sehr an mir;
Allein, ich fand sie nicht an dir:
Ich kann im Finstern sehn und schweigen.

v. Nicolai.

Des Esels Trost.

Hab' Nichts, mich dran zu freuen,
Bin dumm und ungestalt,
Ohne Muth und ohne Gewalt;
Mein spotten und mich scheuen
Die Menschen, jung und alt;
Bin weder warm noch kalt!

Hab' Nichts, mich dran zu freuen,
Bin dumm und ungestalt,
Muß Stroh und Disteln käuen,
Werd' unter Säcken alt —
Ach die Natur schuf mich im Grimme!
Sie gab mir nichts — als eine schöne Stimme!

M Claudius.

Unaussprechliches.

„Aber Wörter sinds doch nicht,
Was du singest!" — Also spricht
Zu der Nachtigall der Staar,
Dem die Zung' gelöset war,
Der auch mit den Wörtern bald
Will bekehren seinen Wald.
„'s ist drum, sagte sie, sonderbar,
Daß so viel zum Herzen dringt,
Was man nicht in Worte bringt."

A. E. Fröhlich.

Hiebei erwähnen wir noch, daß unter den neuern Dichtern ganz

besonders Lessing glücklich in seinen Fabeldichtungen ist, die freilich meist in prosaischer Redeform auftreten.

Manche von den äsopischen Fabeln sind ungemein dürftig, und man erkennt aus ihnen sehr bald, daß sie bloß für den Zweck der Lehre erfunden worden. Das hat die Ansicht hervorgerufen, in der Fabel sei das erzählte Ereigniß bloße Einkleidung und die Lehre das Hauptsächliche. „Das Sinnreiche einer Fabel liegt aber überhaupt darin, unter den mannigfaltigen Naturphänomenen Fälle zu finden, welche zum Beleg für allgemeine Reflectionen über das menschliche Handeln und Benehmen zu dienen im Stande sind, obschon das Thierische und Natürliche der eigentlichen Art und Weise seiner Existenz nicht entrückt wird." Thut man bei solchen Einkleidungen der Thiernatur noch Gewalt an, wie Pfeffel und viele andere in ihren Fabeln; können Ereignisse, wie sie in einer Thier-Fabel gegeben werden, dem Naturcharakter der Thiere nach sich gar nicht zugetragen haben, so wird das Gedicht ganz und gar bedeutungslos.

Man hat in Bezug auf das Ganze der Fabel die Frage gestellt, ob denn überhaupt in dem Ankleiden des Menschen als Thier etwas Anziehendes liege. Auf jeden Fall liegt in dieser wesentlichen Seite der Fabel, besonders wenn man mit den Eigenschaften der Thiere bekannt ist, Abkürzung und Anschaulichkeit. Das Sinnliche der Kunst macht sich in dieser Form besonders geltend. Ueberhaupt aber ist die Einkleidung in der Fabel ja eigentlich nichts anders, als eine Belebung und Vergeistigung des scheinbar Geistlosen, dessen, in dem das Geistige noch nicht die Stufe des Selbstbewußtseins erreicht hat. Wie daher in der Fabel einerseits das Menschliche zur Thierwelt herabgezogen wird, so steigt das Thierische in die Menschenwelt hinauf, und gewiß liegt in diesem Vergeistigen und Personifiziren des Thierischen ein wunderbar poetisches Element. Ist der Dichter mit der Thierwelt so weit bekannt, daß ihm durch sie die Schilderung von menschlichen Zuständen, Leidenschaften und Charakterzügen zu Gebote steht, so kann er auf die Weise ein fabelartiges Kunstwerk gestalten, das mit einer breiten Grundlage sich der Epopöe nähert. Auf die Weise stellt Reineke Fuchs Zustände aus dem Mittelalter dar, in welchen sich eine Zeit der Unordnung und Regellosigkeit, der Gewalt und Frechheit, des Unglaubens, so wie des Sieges, welchen List, Klugheit und Eigennutz feiern, abspiegelt *).

*) Vergl. oben S. 169.

Die oben aufgestellte Frage, warum die Einkleidung des Menschen in die Thiergestalt so viel Anziehendes habe, ist von Lessing *) einer besondern Erwägung unterworfen worden. „Die Ursache, warum der Fabulist die Thiere zu seiner Absicht bequemer findet, als die Menschen — sagt Lessing — setze ich in die allgemein bekannte Bestandtheit der Charactere. Die umständliche Characterisirung zu vermeiden, bei welcher es doch noch immer zweifelhaft ist, ob sie bei allen die nämlichen Ideen hervorbringt, war man gezwungen, sich lieber in die kleine Sphäre derjenigen Wesen einzuschränken, von denen man es zuverlässig weiß, daß auch bei den Unwissendsten ihren Benennungen diese und keine andere Idee entspricht... Man hört: der Wolf und das Lamm; sogleich weiß jeder, was er hört und weiß, wie sich das Eine zu dem Andern verhält. Wenn der Fabulist keine vernünftigen Individuen auftreiben kann, die sich durch ihre bloße Benennungen in unsere Einbildungskraft schildern, so hat er Fug und Recht, dergleichen unter den Thieren oder unter noch geringern Geschöpfen zu suchen. Man setze in der Fabel von dem Wolfe und dem Lamme anstatt des Wolfes den Nero, anstatt des Lammes den Britannicus, und die Fabel hat auf einmal Alles verloren, was sie zu einer Fabel für das ganze menschliche Geschlecht macht.“

Nicht in allen Fabeln treten bloß Thiere auf. Oft werden Menschen mit den Thieren oder Götter mit Menschen in Verbindung gesetzt. Im letztern Falle erscheint in den Göttern natürlich das Wesen des Menschen erhöht und erhält dadurch eine allgemeinere Bestandtheit des Characters. Wollte man hiernach die Fabeln in Klassen bringen, so dürfte sich die Eintheilung in Menschen-, Thier-, Götter-, Pflanzen-Fabeln u. s. w. wohl rechtfertigen lassen. Doch kann man bei der Eintheilung auch von andern Gesichtspunkten ausgehen, wie Lessing, wenn er von sittlichen und vernünftigen Fabeln spricht **).

In das Gebiet der Fabel ist noch ein Gedicht hineinzuziehen, das von den Römern erfunden und ausgebildet, unter die Formen germanisch-romantischer Poesie aber noch niemals von Theoretikern aufgenommen worden ist. Wir meinen die Metamorphose (Verwandlung). „Sie giebt einem natürlich Vorhandenen, einem Felsen, Thiere, einer Blume, Quelle u. s. w. die Bedeutung, ein Herunterkommen und

---

*) In seinen lesenswerthen Abhandlungen über die Fabel.

**) Breitinger legt bei der Eintheilung der Fabeln die verschiedenen Grade des Wunderbaren zum Grunde. Lessing eifert gegen diese Eintheilung, wie überhaupt gegen das Wunderbare in der Kunst. Der scharfsinnige Kritiker konnte zuweilen überscharf sein!

eine Strafe geistiger Existenzen zu sein.“ Ein Individuum geräth durch einen Fehltritt, eine Leidenschaft, ein Verbrechen in unendliche Schuld oder Schmerz und geht dadurch der Freiheit des geistigen Lebens verlustig. Betrachtet man das Wesen der Metamorphose näher, so ist sie eigentlich eine subjective Deutung des Lebens, welches dem empfindenden Subject etwa in dem Gesange der Nachtigall, im Rieseln der Quelle, im Wiederhall des Echo's entgegentritt. Es liegt der symbolischen Auffassung nahe, dieses untergeordnete, bewußtlose Leben so anzusehen, daß es eine Strafe früherer geistiger Existenz ist. Nothwendig braucht aber diese Auffassung nicht zu sein. Man kann das Lebendige in der Blume, der Quelle u. s. w. sich auch so denken, daß es als Verwandlung einer niedern Existenz in eine höhere erscheint. In diesem Sinne halten wir folgende Gedichte für Metamorphosen:

Preis der Tanne.

Jüngsthin hört' ich, wie die Rebe
Mit der Tanne sprach und schalt:
„Stolze, himmelwärts dich hebe,
Dennoch bleibst du starr und kalt.

Spend' auch ich nur kargen Schatten
Wegemüden, gleich wie du,
Führet doch mein Saft die Matten
O wie leicht! der Heimath zu.

Und im Herbste, welche Wonne
Bring' ich in des Menschen Haus!
Schaff ihm eine neue Sonne,
Wann die alte löschet aus.“

So sich brüstend sprach die Rebe;
Doch die Tanne blieb nicht stumm;
Säuselnd sprach sie: „Gerne gebe
Ich dir, Rebe, Preis und Ruhm.

Eines doch ist mir beschieden,
Mehr zu laben als dein Wein,
Lebensmüde: Welchen Frieden
Schließen meine Bretter ein!“

Ob die Rebe sich gefangen
Gab der Tanne, weiß ich nicht,
Doch sie schwieg und Thränen hangen
Sah ich ihr am Angesicht.

J. Kerner.

Ursprung der Rose.

Den Rosenzweig benagt ein Lämmchen auf der Weide,
Es thuts nur sich zur Lust, es thuts nicht ihm zu Leide.
Dafür hat Rosendorn dem Lämmchen abgezwackt
Ein Flöckchen Wolle nur; es ward davon nicht nackt.
Das Flöckchen hielt der Dorn in scharfen Fingern fest;
Da kam die Nachtigall und wollte bau'n ihr Nest.
Sie sprach: Thu' auf die Hand und gieb das Flöckchen mir,
Und ist mein Nest gebaut, sing' ich zum Danke dir.
Er gab, sie nahm und baut', und als sie nun gesungen,
Da ist am Rosendorn vor Lust die Ros' entsprungen.

Fr. Rückert.

Das Gleichniß oder die Parabel (von *παραβάλλειν* vergleichen)

ist mit der Fabel insofern verwandt, als auch sie in symbolischer Form eine Lehre der Weisheit ausspricht. Während jedoch die Fabel vorzüglich Weisheit für das Leben lehrt und daher ihre Lehre an den Verstand richtet, hat es die Parabel meist mit höhern, göttlichen Wahrheiten zu thun und erfaßt in ihrer Wirkung die ganze Innerlichkeit des Menschen. Die symbolische Hülle der Parabel gleicht der der Fabel, indem der Stoff derselben auch aus der Thier-, Pflanzen- oder unorganischen Körperwelt entlehnt wird. Für das bilderreiche poetisch-productive Bewußtsein bietet sich in Allem, was demselben entgegentritt, Stoff zu parabolischer Behandlung. Neben dieser Verwandtschaft der Parabel mit der Fabel stellt sich aber zugleich in Bezug auf die Hülle oder Einkleidung der Unterschied heraus, daß die Parabel vorzugsweise das menschliche Thun, wie es Jedem als bekannt vor Augen steht, aufsucht, und in einen einzelnen Fall desselben die höhere Bedeutung hineinlegt. Die Parabel ist im Orient zu Hause, und unter Allem, was wir von daher besitzen, sind die Parabeln im Evangelium vom tiefsten Interesse und der weitesten Allgemeinheit. Aber wie hier die Form mehr oder weniger nur einen Beleg für die eigenthümliche Anschauungsweise des Orients giebt, so hat sich später die Kunst derselben bemeistert und sie vollständig ausgebildet. Wir besitzen Parabeln von weitem Umfange, in denen die Erzählung nicht etwa, wie in der Parabel vom Säemann von geringfügigem Gehalt, sondern von specieller künstlerischer Ausbildung ist. In solchen ausgebildeten Parabeln hat die Erzählung schon für sich ein poetisches Interesse, welches nicht selten noch dadurch erhöht wird, daß die den einzelnen Theilen der Erzählung (dem Bilde) gegenüberliegende Wahrheit (das Gegenbild) in sich selbst abgerundet und ausgearbeitet ist. Die Krummacherschen Parabeln sind wenigstens theilweise in dieser Beziehung vollendet*). Wir lassen hier einige Beispiele folgen:

Die Morgenröthe.

Früh in der Dämmerung des Tages wandelte der weise Hillel mit seinen Jüngern in der Nähe des Gebirges Hermon, und sie redeten unter einander von dem Glauben an die höhere Welt und von der göttlichen Weisheit.

---

*) Mit Recht tadelt Jean Paul in seiner Beurtheilung der Krummacherschen Parabeln in einigen die häufige Vorsprecherei der Lehren am Ausgang, hingestellte Sittenpfähle oder Inschriftstafeln. „Ist die Parabel rein geschliffen, so spiegelt und tönt sie ohnehin von selber das Geistige nach und vor; nur das stumme Vermalte nimmt aus Noth den sittlichen Denkzettel in den Mund. Konnte der Dichter das Schwierige erfinden, nämlich zu einer Lehre die begleitende Geschichte und Natur: wie sollte dann dem Leser das Leichtere, nämlich die Lehre zur Geschichte so schwer zu finden fallen? Die ganze Weltgeschichte und Natur spricht uns als eine längere Parabel an, obwohl jede anders und mit Vieldeutigkeit.“

Da fragten ihn die Jünger und sprachen: „Rabbuni, wem vergleichst du die göttliche Weisheit?“ Hillel erhob seine Hand und sprach: „Sehet, dort strahlet ihr Bild, die Morgenröthe! Noch verhüllet Nebel und Dämmerung die Gebirge und Thäler, schweigend ruhet die Erde und harrend, aber schon öffnen sich still und allmählig die Thore des Himmels.“ —

„Wir verstehen wohl,“ sagten die Jünger — „sie kömmt von oben und nahet sich der stillen gläubigen Demuth.“

Hillel erhob von Neuem seine Hand zur Morgenröthe und sprach: „Sehet, jetzt neigt sie sich freundlich zur dunkeln schlummernden Erde. Schon ergeußt sich über Thäler und Höhen ein sanfter, lieblicher Schimmer, und die todte Schöpfung erscheint in überirdischem Glanze.“

„Die Natur gewinnt Sinn und Bedeutung“ sagten die Jünger.

„Schauet“ sprach der Lehrer, „wie sanft wallend ihr Lichtstrom dicht an der Erde ruhet, wie ein Band, das die Erde mit dem Himmel vereint.“ —

„Den Menschen mit Gott“ sprachen leise die Jünger.

„Sie giebt zwar nicht die Helle des Tages, noch umschwebt sie ein feierliches Helldunkel; aber sie verkündet mit ihrem milden Glanze den Born des Lichts, der hinter ihrem Schleier ruht. — — Wir nächtlichen Wanderer blicken mit Zuversicht und Freude hinauf. Denn wir wissen, daß sie den Tag verheißt“ —

„Vernehmet ihr, wie Hermon duftet, und neugestärkt die Halmen grünen und die Knospen aufblühen im Glanz der Morgenröthe? Aus ihrem Schooß geboren, sank der Thau hernieder. Seht, wie er funkelnd auf jedem Blättchen und Grashalm ruhet, gleich den Perlen des Morgenlandes.“ —

„So erzeuget der Glaube die Liebe!“ flüsterten die Jünger. „Auch das Licht und die Kraft!“ antwortete Hillel. „Hebet eure Augen empor“ — fuhr er fort, indem er den Arm gegen die Morgenröthe ausstreckte — „jetzt sendet sie den jungen Tag. Gestärkt an ihrem mütterlichen Busen und sein Haupt bekränzt mit ihren goldnen Strahlen, betritt er voll Kraft und Muth seine Bahn. Wolken und Stürme verdrängen ihn nicht.“ —

„Ein Bild des Menschen, dessen Herz die göttliche Weisheit erfüllt“ riefen die Jünger.

„Auf hohem, himmlischem Pfade,“ fuhr Hillel fort, „wandelt er still und kräftig einher und spendet tausendfachen Segen, ein Sohn der Morgenröthe.“

„Wenn er seine Bahn vollendet hat, ehe die Nacht kömmt, erscheint sie wieder als Abendröthe und empfängt ihn mit mütterlichen Armen.“

Krummacher.

Zeus und das Schaaf.

Vollendet hatte Zeus das Schöpfungswerk.
Auf seiner Tatze lag der Löw' und schlief,
Der Elephant hob drohend seinen Rüssel,
Ein Eber wetzte seinen Zahn; der Stier
Wies seines Hornes Kraft mit wildem Blick,
Rings um den Igel starrt' ein Stachelwald.

Nur flehend hob das neugeborne Lamm
Den Blick zu Jovis Thron. — „Was fehlet dir?
Sprach Vater Zeus, du scheinst zu klagen, rede!“
Da sprach das fromme Lamm: Wer soll uns schützen?
Nur mir allein ward keine Waff' und Wehr. —
„In deinen Augen ruht der Unschuld Blick,
Leicht kräuselt sich der Wolle weißes Vließ
In tausend Löckchen um den runden Leib.
So stehest du in Unschuld schön. Getrost!
Ein höher Herz nimmt deiner wohl sich an.“

So sprach der Wesen Vater. — Sieh' es kam
Das erste Menschenpaar. Sie sahn das Lamm,
Und trugen es auf sanftem Arm zur Hütte,
Bereiteten ein Lager ihm und sagten:
Das hat gewißlich Zeus uns zugedacht,
Drum hat er ihm die Unschuld angebildet.

So ward der Mensch des Lammes Schirm und Wehr.
Der Menschenunschuld Schirm und Wehr ist Gott.

Krummacher.

Der Pilgrim.

Noch in meines Lebens Lenze,
War ich und ich wandert' aus,
Und der Jugend frohe Tänze
Ließ ich in des Vaters Haus.

All mein Erbtheil, meine Habe
Warf ich fröhlich glaubend hin,
Und am leichten Pilgerstabe
Zog ich fort mit Kindersinn.

Denn mich trieb ein mächtig Hoffen
Und ein dunkles Glaubenswort;
Wandle, rief's, der Weg ist offen,
Immer nach dem Aufgang fort.

Bis zu einer goldnen Pforten
Du gelangst, da gehst du ein,
Denn das Irdische wird dorten
Himmlisch, unvergänglich sein.

Abend ward's und wurde Morgen,
Nimmer, nimmer stand ich still,
Aber immer blieb's verborgen,
Was ich suche, was ich will.

Berge lagen mir im Wege,
Ströme hemmten meinen Fuß,
Ueber Schlünde baut' ich Stege,
Brücken durch den wilden Fluß.

Und zu eines Stroms Gestaden
Kam ich, der nach Morgen floß,
Froh vertrauend seinem Faden
Warf ich mich in seinen Schooß.

Hin zu einem großen Meere
Trieb mich seiner Wellen Spiel,
Vor mir liegt's in weiter Leere,
Näher bin ich nicht dem Ziel.

Ach kein Steg will dahin führen,
Ach der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das dort ist niemals hier.

v. Schiller.

Goethe gab seinen Parabeln nicht selten einen spaßhaften Ton,

„durch welchen er sich das im Leben Verdrießliche von der Seele losschrieb." Z. B.

Pfaffenspiel.

In einer Stadt, wo Parität
Noch in der alten Ordnung steht,
Da, wo sich nämlich Katholiken
Und Protestanten in einander schicken,
Jeder Gott auf seine Weise lobt;
Da lebten wir Kinder Lutheraner
Von etwas Predigt und Gesang,
Waren aber dem Kling und Klang
Der Katholiken nur zugethaner:
Denn alles war doch gar zu schön,
Bunter und lustiger anzusehn.

Dieweil nun Affe, Mensch und Kind
Zur Nachahmung geboren sind,
Erfanden wir, die Zeit zu kürzen,
Ein auserles'nes Pfaffenspiel:
Zum Chorrock, der uns wohlgefiel,
Gaben die Schwestern ihre Schürzen;
Handtücher, mit Wirrwerk schön verziert,
Wurden zur Stola travestirt;
Die Mütze mußte den Bischof zieren,
Von Goldpapier mit vielen Thieren.

So zogen wir nun im Ornat
Durch Haus und Garten, früh und spat,
Und wiederholten ohne Schonen
Die sämmtlichen heiligen Functionen;
Doch fehlte noch das beste Stück.
Wir wußten wohl: ein prächtig Läuten
Habe hier am meisten zu bedeuten;
Und nun begünstigt uns das Glück;
Denn auf dem Boden hing ein Strick.
Wir sind entzückt, und wie wir diesen
Zum Glockenstrang sogleich erkiesen,
Ruht er nicht einen Augenblick;
Denn wechselnd eilten wir Geschwister,
Einer ward um den andern Küster,
Ein jedes drängte sich hinzu.
Das ging nun allerliebst von Statten,
Und weil wir keine Glocken hatten,
So sangen wir Bum Baum dazu.

Vergessen, wie die ältste Sage,
War der unschuld'ge Kinderscherz;
Doch grade diese letzten Tage
Fiel er mit einmal mir aufs Herz:
Da sind sie ja, nach allen Stücken,
Die neupoetischen Katholiken!

Katzenpastete.

Bewährt den Forscher der Natur
Ein frei und ruhig Schauen,
So folge Meßkunst seiner Spur
Mit Vorsicht und Vertrauen.

Zwar mag in Einem Menschenkind
Sich beides auch vereinen;
Doch daß es zwei Gewerbe sind,
Das läßt sich nicht verneinen.

Es war einmal ein braver Koch,
Geschickt im Appretiren;
Dem fiel es ein, er wollte doch
Als Jäger sich geriren.

Er zog bewährt zu grünem Wald,
Wo manches Wildpret hauste,
Und einen Kater schoß er bald,
Der junge Vögel schmauste.

Sah ihn für einen Hasen an
Und ließ sich nicht bedeuten,
Pastetete viel Würze dran
Und setzt' ihn vor den Leuten.

Doch manche Gäste das verdroß,
Gewisse feine Nasen:
Die Katze, die der Jäger schoß,
Macht nie der Koch zum Hasen.

Wenn in der Form parabolischer Erzählung der einzelne Fall nicht nur gleichnißweise zur Veranschaulichung einer allgemeinen Bedeutung kommt, sondern in dieser Einkleidung selbst der allgemeine Satz liegt, die Lehre nicht besonders ausgesprochen, sondern in dem erzählten Vorfalle ohne Vergleichung gegeben wird, so führt sie den Namen Apolog:

Der Gott und die Bajadere.

Indische Legende.

Mahadöh, der Herr der Erde,
Kommt herab zum sechsten Mal,
Daß er unsers Gleichen werde,
Mit zu fühlen Freud' und Qual.
Er bequemt sich, hier zu wohnen,
Läßt sich Alles selbst geschehn.
Soll er strafen oder schonen,
Muß er Menschen menschlich sehn.
Und hat er die Stadt sich als Wandrer betrachtet,
Die Großen belauert, auf Kleine geachtet,
Verläßt er sie Abends, um weiter zu gehn.

Als er nun hinausgegangen,
Wo die letzten Häuser sind,
Sieht er mit gemalten Wangen,
Ein verlornes schönes Kind.
„Grüß' dich Jungfrau!" — „„Dank der Ehre!
Wart', ich komme gleich hinaus!" — —
„Und wer bist du?" — „„Bajadere,
Und dies ist der Liebe Haus.""
Sie rührt sich, die Cimbeln zum Tanze zu schlagen;
Sie weiß sich so lieblich im Kreise zu tragen,
Sie neigt sich und biegt sich, und reicht ihm den Straus.

Schmeichelnd zieht sie ihn zur Schwelle,
Lebhaft ihn ins Haus hinein.
„„Schöner Fremdling, lampenhelle
Soll sogleich die Hütte sein.
Bist du müd', ich will dich laben,
Lindern deiner Füße Schmerz.
Was du willst, das sollst du haben,
Ruhe, Freuden oder Scherz.""
Sie lindert geschäftig geheuchelte Leiden,
Der Göttliche lächelt; er siehet mit Freuden
Durch tiefes Verderben ein menschliches Herz.

Und er fordert Sklavendienste;
Immer heitrer wird sie nur,
Und des Mädchens frühe Künste
Werden nach und nach Natur.
Und so stellet auf die Blüthe
Bald und bald die Frucht sich ein;
Ist Gehorsam im Gemüthe,
Wird nicht fern die Liebe sein.
Aber, sie schärfer und schärfer zu prüfen,
Wählet der Kenner der Höhen und Tiefen
Lust und Entsetzen und grimmige Pein.

Und er küßt die bunten Wangen,
Und sie fühlt der Liebe Qual.
Und das Mädchen steht gefangen,
Und sie weint zum Erstenmal;
Sinkt zu seinen Füßen nieder,
Nicht um Wollust noch Gewinnst,
Ach! und die gelenken Glieder,
Sie versagen allen Dienst.
Und so zu des Lagers vergnüglicher Feier
Bereiten den dunkeln behaglichen Schleier
Die nächtlichen Stunden, das schöne Gespinnst.

Spät entschlummert unter Scherzen,
Früh erwacht nach kurzer Rast,
Findet sie an ihrem Herzen
Todt den vielgeliebten Gast.
Schreiend stürzt sie auf ihn nieder;
Aber nicht erweckt sie ihn.
Und man trägt die starren Glieder
Bald zur Flammengrube hin.

Sie höret die Priester, die Todtengesänge,
Sie raset und rennet und theilet die Menge;
„Wer bist du? was drängt zu der Grube dich hin?“

Bei der Bahre stürzt sie nieder,
Ihr Geschrei durchdringt die Luft:
„„Meinen Gatten will ich wieder!
Und ich such' ihn in der Gruft.
Soll zu Asche mir zerfallen
Dieser Glieder Götterpracht?
Mein! er war es, mein vor allen!
Ach nur eine süße Nacht!““

Es singen die Priester: wir tragen die Alten,
Nach langem Ermatten und spätem Erkalten,
Wir tragen die Jugend, noch eh' sie's gedacht.

Höre deiner Priester Lehre:
Dieser war dein Gatte nicht.
Lebst du doch als Bajadere,
Und so hast du keine Pflicht.
Nur dem Körper folgt der Schatten
In das stille Todtenreich;
Nur die Gattin folgt dem Gatten:
Das ist Pflicht und Ruhm zugleich.

Ertöne, Drommete, zu heiliger Klage!
O nehmet, ihr Götter, die Zierde der Tage,
O nehmet den Jüngling in Flammen zu euch!

So das Chor, das ohn' Erbarmen
Mehret ihres Herzens Noth;
Und mit ausgestreckten Armen
Springt sie in den heißen Tod,
Doch der Götter-Jüngling hebet
Aus der Flamme sich empor,
Und in seinen Armen schwebet
Die Geliebte mit hervor.

Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder;
Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.

v. Goethe.

Der Schatzgräber.

Arm am Beutel, krank am Herzen,
Schleppt' ich meine langen Tage.
Armuth ist die größte Plage,
Reichthum ist das höchste Gut!
Und zu enden meine Schmerzen,
Ging ich einen Schatz zu graben.
Meine Seele sollst du haben!
Schrieb ich hin mit eignem Blut.

Und so zog ich Kreis' um Kreise,
Stellte wunderbare Flammen,
Kraut und Knochenwerk zusammen:
Die Beschwörung war vollbracht.
Und auf die gelernte Weise
Grub ich nach dem alten Schatze
Auf dem angezeigten Platze;
Schwarz und stürmisch war die Nacht.

Und ich sah ein Licht von weiten,
Und es kam gleich einem Sterne
Hinten aus der fernsten Ferne,
Eben als es zwölfe schlug;
Und da galt kein Vorbereiten.
Heller ward's mit Einemmale
Von dem Glanz der vollen Schaale,
Die ein schöner Knabe trug.

Holde Augen sah ich blinken
Unter dichtem Blumenkranze;
In des Trankes Himmelsglanze
Trat er in den Kreis herein.
Und er hieß mich freundlich trinken;
Und ich dacht': Es kann der Knabe
Mit der schönen lichten Gabe
Wahrlich nicht der Böse sein.

„Trinke Muth des reinen Lebens!
Dann verstehst du die Belehrung,
Kommst mit ängstlicher Beschwörung
Nicht zurück an diesen Ort.
Grabe hier nicht mehr vergebens.
Tages Arbeit! Abends Gäste!
Saure Wochen! frohe Feste!
Sei dein künftig Zauberwort.“

v. Goethe.

Die Allegorie (von ἄλλο und ἀγορεύειν anders reden) ist als ganzes Gedicht das, was als poetisches Bild die mit demselben Namen bezeichnete Figur ist. Sie führt einen Gedanken in poetischer, idealisirender Form vollständig aus und genügt den an sie zu machenden Anforderungen nicht, wenn das Bild den dargestellten Gedanken nicht vollkommen faßt. Sie verhüllt ihren Inhalt so, daß die Aeußerlichkeit deren sie sich bedient, für die Bedeutung, welche in ihr erscheinen soll, von größtmöglichster Klarheit und Durchsichtigkeit ist. Die Allegorie darf nie aus dem Bilde heraustreten, dasselbe eigentlich auch nicht erläutern, wie dies wohl in andern symbolischen Dichtformen geschieht. Im weitesten Sinne ist daher Reineke Fuchs, Sebastian Brandts Narrenschiff eine Allegorie, wiewohl man diese Gedichte wegen der breiten Grundlage, auf der sie ruhen, auch komische Epopöen zu nennen berechtigt ist. Man bezeichnet jedoch meistens nur kleinere Gedichte von epischem Gehalt mit dem Namen Allegorie *). Als Beispiele mögen folgende Allegorieen gelten:

Die Raupe und der Schmetterling.

Freund, der Unterschied der Erdendinge
Scheinet groß und ist so oft geringe;
Alter und Gestalt und Raum und Zeit
Sind ein Traumbild nur der Wirklichkeit.

Träg' und matt auf abgezehrten Sträuchen
Sah ein Schmetterling die Raupe schleichen;
Und erhob sich fröhlich, argwohnfrei,
Daß er Raupe selbst gewesen sei.

Traurig schlich die Alternde zum Grabe:
„Ach, daß ich umsonst gelebet habe!
Sterbe kinderlos und wie gering!
Und da fliegt der schöne Schmetterling."

Aengstlich spann sie sich in ihre Hülle,
Schlief und als der Mutter Lebensfülle
Sie erweckte, wähnte sie sich neu,
Wußte nicht, was sie gewesen sei.

Freund, ein Traumreich ist das Reich der Erden.
Was wir waren? was wir einst noch werden?
Niemand weiß es; glücklich sind wir blind;
Laß uns Eins nur wissen, daß wir sind.

v. Herder.

Das Kind der Sorge.

Einst saß am murmelnden Strome
Die Sorge nieder und sann:
Da bildet' im Traum der Gedanken
Ihr Finger ein leimernes Bild.

„Was hast du, sinnende Göttin?"
Spricht Zeus, der eben ihr naht.
„Ein Bild von Thone gebildet,
Beleb's, ich bitte dich, Gott."

„Wohlan dann! Lebe! — Es lebet!
Und mein sei dieses Geschöpf."

---

*) Hinsichtlich des Wesens der Allegorie ist zu vergleichen das, was oben in dem Abschnitt von der poetischen Vorstellung S. 42. u. ff. gesagt worden ist.

Dagegen redet die Sorge;
„Nein, laß es, laß es mir Herr."

„Mein Finger hat es gebildet" —
„Und ich gab Leben dem Thon,"
Sprach Jupiter. Als sie so sprachen,
Da trat auch Tellus hinan.

„Mein ist's! Sie hat mir genommen
Von meinem Schooße das Kind."
„Wohlan, sprach Jupiter, wartet,
Dort kommt ein Entscheider, Saturn."

Saturn sprach: „Habet es alle!
So will's das hohe Geschick.
Du, der das Leben ihm schenkte,
Nimm, wenn es stirbet, den Geist.

Du, Tellus, seine Gebeine:
Denn mehr gehörte dir nicht.
Dir, seiner Mutter, o Sorge,
Wird es im Leben geschenkt.

Du wirst, so lang' es nur athmet,
Es nie verlassen, dein Kind.
Dir ähnlich wird es von Tage
Zu Tage sich mühen ins Grab."

Des Schicksals Spruch ist erfüllet
Und Mensch heißt dieses Geschöpf.
Im Leben gehört es der Sorge:
Der Erd' im Sterben und Gott.

Herder.

Noch epischer als dieses Gedicht ist Schillers Allegorie „das Mädchen in der Fremde" gehalten.

Die Paramythie (*παραμύθιον* Trost, Erholung) gehört ebenfalls zu den symbolischen Dichtformen mit epischer Grundlage und ist erst in neuerer Zeit in die deutsche Poesie eingeführt worden. Sie kleidet einen modernen Vorfall in einen orientalischen oder griechischen Mythus und hat dabei den Zweck, der ursprünglichen Bedeutung des Wortes gemäß, das Vorgefallene in seiner Endlichkeit als eine Hülle für etwas Höheres und Ewiges zu fassen, so daß dadurch das Positive, Ewige und Wahre für das Negative und Endliche entschädigt. In der deutschen Poesie hat besonders Herder diese, wie alle allegorischen und parabolischen Dichtformen ausgebildet.

Der Tod.

Himmlischer Knabe, was stehest du hier? die verglimmende Fackel
Nieder zur Erde gesenkt; aber die andere flammt
Dir auf deiner ambrosischen Schulter an Lichte so herrlich!
Schöneren Purpurglanz sah ja mein Auge noch nie!
Bist du Amor? —
„Ich bin's! doch unter dieser Umhüllung,
Ob ich gleich Amor bin, heiß' ich den Sterblichen Tod.
Unter allen den Genien sah'n die gütigen Götter
Keinen, der sanft, wie ich, löse das menschliche Herz.
Und sie tauchten die Pfeile, womit ich die Armen erlöse,
Ihnen ein bitter Geschoß, selbst in den Becher der Lust.
Dann geleit' ich im lieblichen Kuß die scheidende Seele
Auf zum wahren Genuß bräutlicher Freuden hinauf."

„Aber wo ist dein Bogen und Pfeil?“ Dem tapferen Weisen,
Der sich selber den Geist längst von der Hülle getrennt,
Brauch' ich keiner Pfeile. Ich lösche die glänzende Fackel
Sanft ihm aus; da erglimmt eilig vom purpurnen Licht
Diese andere. Des Schlafes Bruder, gieß' ich ihm Schlummer
Um den ruhigen Blick, bis er dort oben erwacht.
„Und wer ist der Weise, dem du die Fackel der Erde
Hier gelöschet, und dem jetzo die schönere flammt?“
Der ist's, dem Athene, wie dort dem tapfern Tydides
Selber schärfte den Blick, daß er die Götter ersah.
Mich erkannte Lessing an meiner sinkenden Fackel,
Und bald zündet ich ihm glänzend die andere an.

v. Herder.

Schlußbemerkung. Es wurde schon oben in der Einleitung zu den besondern Dichtungsarten bemerkt, daß die zu einer bestimmten Dichtungsart gehörenden Gedichte nicht immer ganz rein, sondern häufig mit Elementen andrer Dichtungsarten verwebt erscheinen. So kommt es, daß man zuweilen berechtigt ist, ein Gedicht, welches eigentlich der epischen Poesie angehört, in die lyrische hineinzubringen und umgekehrt. Wir haben oben von dem idyllischen Epos gesprochen und verlangten von demselben, daß es in sich alle Bestimmungen, welche zur Epopöe gehören, vereinige. Vor allen Dingen mußte die ganze Grundlage epischer Art sein. Nun kann es aber auch Gedichte geben, welche durchweg einen idyllischen Character haben, in denen aber jene breite, für die Epopöe nothwendige Grundlage fehlt, obgleich sie nichts desto weniger von epischem Gehalt sind. Gedichte der Art nennen wir epische Idyllen *). Z. B.

Irin.

An Salomo Geßner.

An einem schönen Abend fuhr
Irin mit seinem Sohn im Kahn
Aufs Meer, um Reusen in das Schilf
Zu legen, welches rings umher
Der nahen Inseln Strand umgab.
Die Sonne tauchte sich bereits
Ins Meer, und Flut und Himmel schien
Im Feu'r zu glühen.
„O wie schön
Ist jetzt die Gegend!“ sagt entzückt
Der Knabe, den Irin gelehrt,
Auf jede Schönheit der Natur
Zu merken. „Sieh,“ sagt er, „den Schwan,
Umringt von seiner frohen Brut,
Sich in den rothen Widerschein
Des Himmels tauchen! Sieh, er schifft,
Zieht rothe Furchen in die Flut,
Und spannt des Fittigs Segel auf. —

---

*) Jean Paul sagt sogar, Goethe's Herrmann und Dorothea sei kein Epos, sondern eine epische Idylle. Vorschule zur Aesthetik I. §. 73. Vergl. das Weitere unten in der Schlußbemerkung zur lyrischen Poesie.

Wie lieblich flüstert dort im Hain
Der schlanken Espen furchtsam Laub
Am Ufer, und wie reizend fließt
Die Saat in grünen Wellen fort,
Und rauscht, vom Winde sanft bewegt. —
O was für Anmuth hauchet jetzt
Gestad und Meer und Himmel aus!
Wie schön ist Alles, und wie froh
Und glücklich macht uns die Natur!" —

„„Ja,"" sagt Irin, „„sie macht uns froh
Und glücklich, und du wirst durch sie
Glückselig sein dein Lebenlang,
Wenn du dabei rechtschaffen bist,
Wenn wilde Leidenschaften nicht
Von sanfter Schönheit das Gefühl
Verhindern. O Geliebtester!
Ich werde nun in Kurzem dich
Verlassen, und die schöne Welt,
Und noch in schönren Gegenden
Den Lohn der Redlichkeit empfahn!
O, bleib der Tugend immer treu,
Und weine mit den Weinenden,
Und gib von deinem Vorrath gern
Den Armen! Hilf, so viel du kannst,
Zum Wohl der Welt! Sei arbeitsam
Erheb' zum Herren der Natur,
Dem Wind und Meer gehorsam ist,
Der Alles lenkt zum Wohl der Welt,
Den Geist! Wähl' lieber Schand' und Tod,
Eh' du in Bosheit willigest!
Ehr', Ueberfluß und Pracht ist Tand;
Ein ruhig Herz ist unser Theil! —
Durch diese Denkungsart, mein Sohn,
Ist unter lauter Freuden mir
Das Haar verbleichet! Und wiewohl
Ich achtzig Mal bereits den Wald
Um unsre Hütte grünen sah,
So ist mein langes Leben doch
Gleich einem heitern Frühlingstag
Vergangen unter Freud' und Lust! —
Zwar hab' ich auch manch Ungemach
Erlitten! Als dein Bruder starb,
Da flossen Thränen mir vom Aug',
Und Sonn' und Himmel schien mir
schwarz. —
Oft auch ergriff mich auf dem Meer
Im leichten Kahn der Sturm, und warf
Mich mit den Wellen in die Luft;
Am Gipfel eines Wasserbergs
Hing oft mein Kahn hoch in der Luft,
Und donnernd fiel die Flut herab,
Und ich mit ihr. Das Volk des Meers
Erschrak, wenn über seinem Haupt
Der Wellen Donner tobt', und fuhr
Tief in den Abgrund, und mich dünkt',
Daß zwischen jeder Welle mir
Ein feuchtes Grab sich öffnete.
Der Sturmwind tauchte dann ins Meer
Die Flügel, schüttelte davon
Noch eine See auf mich herab! —
Allein bald legte sich der Zorn
Des Windes, und die Luft ward hell
Und ich erblickt' in stiller Flut
Des Himmels Bild! der blaue Stör
Mit rothen Augen sahe bald
Aus einer Höhl' im Kraut der See
Durch seines Hauses gläsern Dach,
Und vieles Volk des weiten Meers
Tanzt' auf der Flut im Sonnenschein;
Und Ruh' und Freude kam zurück
In meine Brust! — Jetzt wartet schon
Das Grab auf mich! Ich fürcht' es nicht!
Der Abend meines Lebens wird
So schön als Tag und Morgen sein. —
O Sohn, sei fromm und tugendhaft,
So wirst du glücklich sein, wie ich;
So bleibt dir die Natur stets schön!'"

Der Knabe schmiegt sich an den Arm
Irin's, und sprach; „Nein, Vater, nein,
Du stirbst noch nicht! Der Himmel wird
Dich noch erhalten, mir zum Trost!"
Und viele Thränen flossen ihm
Vom Aug'. — Indessen hatten sie
Die Reusen ausgelegt. Die Nacht
Stieg aus der See; sie ruderten
Gemach der Heimath wieder zu. —

Irin starb bald. Sein frommer Sohn
Beweint' ihn lang', und niemals kam
Ihm dieser Abend aus dem Sinn.

Ein heil'ger Schauer überfiel
Ihn, wenn ihm seines Vaters Bild
Vor's Antlitz trat. Er folgete
Stets dessen Lehren. Segen kam
Auf ihn. Sein langes Leben dünkt'
Ihm auch ein Frühlingstag zu sein.
v. Kleist.

Ebenso sind der siebzigste Geburtstag von Voß, das Feuer im Walde, das Gemslein von Wyß u. a. epische Idyllen. Phyllis und Chloe von Heydenreich neigt sogar, weil in dialogischer Form abgefaßt, zur dramatischen Poesie hin.

Aehnlich verhält es sich mit Gedichten, die einer andern Dichtungsart angehören. So sind durchschnittlich die Satyren ganz subjectiver Art und deshalb zur lyrischen Poesie zu zählen. Eine Satyre kann aber auch epische Grundlage haben, und wir nennen sie dann epische Satyre. Die Satyre läßt sich im Lustspiel sogar dramatisch behandeln. Ueber das Wesen der Satyre sprechen wir noch besonders in der lyrischen Poesie, und es mag genügen, hier ein Beispiel der epischen Satyre anzuführen.

Die Ideale.

Hänschen war von Kindesbeinen auf das Ideal gestellt,
Schon in seiner kleinen Wiege mißbehagt' ihm unsre Welt,
Wollt' an ihrem keuschen Busen seine Amm' ihm Nahrung stiften.
Schrie er ungebärdig, langte nach dem Mond in blauen Lüften;
Bis er trocken sich geschrieen, daß er denn dermaßen sog,
Daß vor Pein die Amm' ihr Antlitz zum Medusenhaupt verzog.

Da das Hänschen Hans geworden, schickte Vater ihn zur Schule,
Daß er lesen lern' und rechnen, schreiben seine fixe Spule.
Mit dem Lesen ging es leidlich, wär' gegangen mit der Schrift,
Mit den Spezies, den fünfen, mit der Probe, welche trifft,
Wär' er auf dem Meer des Wissens bis nach Prima kühn geschwommen,
Doch die bösen Ideale sind ihm in die Quer gekommen!

Fruchtlos lehrte der Magister: Schreibe deutlich A, B, C!
Hans, das Größte stets im Sinne, dichtet' eine Epopoe,
Schrieb sie auf in myst'schen Zeichen, krumm, geschwänzt, mit Haken, Spießen,
Gleich der Seherin von Prevost innerlichen Krähenfüßen.
In den Additions-Exempeln fehlte Hans noch hie und da,
Als zu seines Geistes Unglück er vernahm von Algebra,

Daß der Zahl geheimes Wirken sei in dieser Kunst beschlossen,
Alsobald hat das Addiren bis zum Sterben ihn verdrossen.
Der Magister frug voll Würde: Was thut Eins und Eins, mein Sohn?
Niedre Frage! rief der Schüler. Treibt ihr mit dem Schönsten Hohn?
Der Magister griff zum Prügel; Hans, zu schützen seine Blöße,
Lief davon, sucht' in dem Leben X, die unbekannte Größe.

Zum Minister vom Magister ging er ohne Attestat.
Zeit ist's, sprach er, daß ich werde nun ein wicht'ger Mann im Staat.
Ihro Excellenz so eben hatten rosenfarb geträumet,
Waren in dergleichen Stimmung stets zum Wohlthun aufgeräumet,
Ließen, wie die Sonne Gottes, aufgehn ihrer Gnade Schein
Ueber Hans. Er bat. Sie nickten. Amt und Titel waren sein.
Einmal auf des Dienstes Leiter, wär' er höher wohl geklommen,
Doch die bösen Ideale sind ihm in die Quer' gekommen.

Das gemeine Wesen, hört' er, feire der Vollendung Fest,
Wo man nicht so viel regieret, Alles stehn und gehen läßt.
Dieß erhabne Ziel zu treffen, schloß er sein Kanzleigegitter
Zum Vergnügen ging auf Reisen ohne Urlaub unser Ritter;
Wandernd durch der Erde Gärten, schiffend durch das grüne Meer,
Sah er Städte, Au'n und Burgen, Küsten, Golfe, schön und hehr.

Doch er ward nicht froh der Fülle. Immer quält ihn der Gedanke,
Daß zum Süd- und Norderpole keines Menschen Fußtritt wanke,
Daß die Extrapost nicht fahre durch Aethiopiens Wüstenei,
Daß die Trepp' in unser Centrum leider noch nicht fertig sei.
Melancholisch kehrt' er heimwärts, halb verhungert, die Gerichte,
So der Kellner ihm gereichet, waren ihm nur zum Verzichte,
Doch die Braten, die der Junge zu den andern Gästen trug,
Diese hätt' er gern genossen, also reizt' ihn ihr Geruch.
Jetzo wollt' er wieder kriechen hinter sein Kanzleigegitter,
Aber längst in Schweiß und Staube mähte dort ein andrer Schnitter.
Ja, man hatt' ihn, weil er reiste, abgesetzt und schon ersetzt;
Welche Mängel der Verfassung! Dieser Streich hat ihn verletzt.

Dennoch wünscht' er für das Große wie zu leben, so zu sterben;
Die Gelegenheit auch fand sich, grade ließ der König werben;
In der knappen Jacke stak er, trug's Gewehr, trank Wasser klar.
Aß Commißbrod, hieß ein Krieger, wußte selbst nicht, wie dem war.
Sicher wär' die neue Bahn ihm ausgeschweift zu Ehr' und Frommen,
Doch die bösen Ideale sind ihm in die Quer' gekommen.

Nächstens stand er einst auf Posten, wo es nicht so recht geheur,
Ueber sich den Sternenhimmel, gegenüber Feindes Feur.
Ihn durchdrang ein herber Abscheu vor dem blutbefleckten Orden,
Dessen Zeichen ihn bedeckten, vor dem Schlachten und dem Morden.
Sind nicht Jene auch mir Brüder? Sind's nicht Menschen, lieb und gut?
Ist der Krieg nicht eine Plage, qualmend aus dem Höllensud?
Wurde Hinz geschaffen, daß er sei dem Kunz ein finstrer Würger?
Sprach's, und lief von dannen spornstreichs, ew'gen Friedens erster Bürger.
Doch der Korporal, der eben Runde machte, war kein Kopf
Für der Menschheit letzte Zwecke. Roh ergriff er ihn beim Schopf,
Legte wild des Daumen Stärke in die Schwäche des Genickes,
Führt' ihn, ein bezopftes Fatum, zu dem finstern Baum des Strickes.

Dort, als Frucht zu reifen, fühlt er schon das Seil an seinem Hals;
Da erklang die Schlacht im Thalgrund, Abhanghallenden Geknalls!
Flugs ging, um zu fechten, thalwärts Corporal, Commando, Büttel;
So ward hier die Schlacht zum schönen ungebrauchten Rettungsmittel.

Eine Jungfrau selben Tages, weiß und roth, gefühlvoll, klug,
Welch' in guten Wechseln bei sich sieben Tonnen Goldes trug,
Schritt dem Baum vorüber. Wißt nun, daß die Jungfrau, überdrüssig
Ihres Mädchenstandes, desselben Morgens war geworden schlüssig,
Den sie säh, den Ersten Besten, zu erkiesen zum Gemahl,
Denn gleich vielen ihrer Schwestern scheute sie die Qual der Wahl.
Auf sothanem Heirathspfade fand sie Hans, den Ersten Besten,
Und sie sah ihn und sie liebt' ihn, löste seinen Strick, den festen,
Bracht' ihn zum geschmückten Hause, schenkt' ihm Hochzeitwamms und Kleid,
Ließ den Priester kommen, hieß ihn zärtlich ihre Seligkeit,
Und der allgemeine Hafen hätt' ihn bergend aufgenommen,
Doch die bösen Ideale sind ihm in die Queer' gekommen.

Vor dem Altar knieten Beide, und der Priester traute schon,
Da sah Hans durch's Kirchenfenster nach der Königsburg Balcon,
Sah die Königin, die schöne, zwischen hohen Lorbeerbäumen,
Eine schlanke Lilj' in Atlas, eingefaßt von goldnen Säumen!
Und er rief und sprang vom Boden: Diese ist's, und dies' allein,
Welche kann, soll, wird der Engel meiner ew'gen Sehnsucht sein!
Riß sein Hochzeitskleid in Stücken, ließ die Braut, den Pastor, Küster,
Sprang hinauf! Zu ihren Füßen tönte seiner Glut Geflüster.
Doch wie eine Göttin lächelt zu des Wurmes kurzem Sprung,
Lächelte die Kön'gin heiter, unerschreckt, der Huldigung,
Hört' ihn lächelnd aus, und winkte lächelnd dann dem Kammerherrn,
Der ihn in den feinsten Formen lächelnd ließ ins Tollhaus sperrn.

Hier saß Hans und klagte: Lohnt ihr so dem geistestrunknen Streben?
Gram zernagte seine Tage, mürbe ward das arme Leben.
Daß der Krieg zu Zeiten tobe, daß der Staat so schlecht im Stand,
Daß sein Epos nicht zu lesen, Algebra er nicht gekannt,
Ach, und daß die schöne Kön'gin nur gelächelt, nicht gesprochen,
Dieses hat dem armen Hanse noch zuletzt das Herz gebrochen.
Weinend, unter schweren Seufzern bleicht und sinkt sein Angesicht,
Und die Seele, losgekettet, fliegt, ein Pfeil, empor zum Licht,
Jetzo wär' der ew'gen Wonne Fackel schön ihm angeglommen,
Doch die bösen Ideale sind ihm in die Quer gekommen.

Seele pochet an die Pforte; Petrus mit dem Schlüsselbund
Kommt und schließet auf. Die Flügel, demanthell, rubinenbunt,
Drehn sich auf smaragdnen Angeln. Hans tritt in das Meer des Glanzes!
Spielend trägt jedwede Woge auf dem Haupt den Schmuck des Kranzes
Vor dem Laub des Lebensbaumes. Dieser ragt in grünem Schein,
Meerumflossen; und die Wogen strömen in die Wurzeln ein,

Und der Baum streut seine Kränze unermüdet in die Wogen,
Diese bleiben unerschöpfet, voll von Laub der Aeste Bogen.
Trinke diese Fluth! spricht Petrus. Lebst in jedem Augenblick
Dann die Gegenwart, die Zukunft und die Ewigkeit zurück!
Doch die Seele Hansens trinkt nicht, und er sagt bestimmt und offen:
Dieses also ist der Himmel? — Er bleibt unter meinem Hoffen.
Fast vermuth' ich, daß zum Scherze deine Heiligkeit mich probt,
Ich will nach dem wahren Himmel! Dummkopf, welcher diesen lobt! —
Dieser ist, versetzte Petrus, wie er unserm Herrn gelungen,
Suche draußen deinen Himmel!...
Hans war schon zurückgesprungen
In das Nichts und sucht' und suchte. — Endlich wollt' er in die Höll',
Doch die Teufel wiesen spöttelnd seine Tugend von der Schwell';
uf der Erde hatt' er gleichfalls, wie Ihr wißt, geräumt die Miethe,
Erde, Höll' und Himmel schlossen vor dem Armen ihr Gebiete.

Zwischen Erde, Höll' und Himmel schwebt er nun, gleich einem Traum,
In dem ungeheuern Reiche Nirgendwo, im leeren Raum.

* * *

Als ich meinem guten Freunde Hansens Fata treu berichtet,
Sprach der Freund: Du hast das Traurspiel: Deutschen Lebenslauf, gedichtet.

Karl Immermann.

Selbst die oben angegebenen Formen der Allegorie und Parabel verlassen zuweilen das Gebiet der epischen Poesie, und wir werden unten Gelegenheit haben, diese Gedichte in ganz lyrischem Tone auftreten zu sehen.

---

2. Die lyrische Poesie.

a) Allgemeine Bestimmungen.

„Wenn die epische Poesie ihren Gegenstand entweder in seiner substantiellen Allgemeinheit oder in skulpturmäßiger und malerischer Art als lebendige Erscheinung an unser anschauendes Vorstellen bringt, so verschwindet, auf der Höhe dieser Kunst wenigstens, das vorstellende und empfindende Subject in seiner dichtenden Thätigkeit gegen die Objectivität dessen, was es aus sich herausetzt." Hiemit ist angegeben, daß in der epischen Form der Poesie das Sachliche den Vorder- und Hintergrund des Kunstwerks bildet. Tritt der Dichter nun aus der Objectivität seines Gegenstandes heraus, schaut er in das eigene Bewußtsein, in die Erfahrung des Herzens und der subjectiven Vor-

stellung und stellt er damit den Gehalt und die Thätigkeit des innern Lebens dar, so steht er auf dem lyrischen Boden der Poesie. Gehen wir nun näher auf diese Aeußerungsweise der poetischen Schöpferkraft ein, so sprechen wir zuerst

α) von dem Wesen und dem Character des Lyrischen überhaupt.

Schon die gewöhnliche Aeußerung von Schmerz und Lust vermag das Herz zu erleichtern, wenn diese Erleichterung auch nur darin besteht, daß das Herz von seinem Drucke befreit wird. Die lyrisch-poetische Empfindung thut denselben Dienst, aber noch mehr; sie befreit das Herz nicht bloß von der Empfindung, sondern erhält es in derselben, wie es ja Bestimmung und Wesen jedes künstlerischen Products ist, den, der dasselbe in sich aufnimmt, zwar aus dem Zustande seiner gewöhnlichen prosaischen Vorstellung herauszureißen, ihn aber auch zu gleicher Zeit in dem neuen Zustande poetischer Conception zu erhalten. Jedes Kunstwerk soll nachhaltig wirken. Das, worin nun die Vorstellung erhalten wird, bildet den Inhalt derselben. Der Inhalt des lyrischen Kunstwerks ist, wie sich aus dem Gesagten schon von selbst ergiebt, von dem epischen Inhalt durchaus verschieden. Einerseits nämlich kann das lyrische Kunstwerk nicht, wie das epische, die Entwickelung einer objectiven Handlung sein, sondern sie ist der Ausdruck der Freude, der Bewunderung, des Schmerzes und des Empfindens, überhaupt subjectives Urtheil in Bezug auf einen Gegenstand. Darnach liegt das Princip des Lyrischen in der Besonderung und Einzelnheit, und der Inhalt gestaltet sich als ein mannigfaltiger. Andrerseits wird aber von der lyrischen Anschauung verlangt, daß sie eine allgemeine Gültigheit habe, daß sie nicht bloß die zufällige Anschauung eines Einzelnen sei, sondern in ihr das allgemein Menschliche der Empfindung zum Bewußtsein komme. Dieses wird sich in der tiefen Auffassung und Beurtheilung der Lebensverhältnisse, der Religion und der Kunst zu erkennen geben, und es wird also Manches, was schon als Gegenstand der epischen Poesie, besonders in deren unvollkommnen Gattungen genannt wurde, dem Gebiete der Lyrik angehören können. Da nun aber das Gemüth, die Subjectivität als solche, Mittelpunkt der Lyrik ist, so genügt diesem schon der an und für sich geringfügigste Inhalt. Dieser ist das ganz Zufällige, und es handelt sich in der Lyrik nur um die subjective Auffassung und Darstellung. „Die flüchtigste Stimmung des Augenblicks, das Aufjauchzen des Herzens, die schnell vorüberfahrenden Blitze sorgloser Heiterkeiten und Scherze,

Trübsinn und Schwermuth, Klage, genug die ganze Stufenleiter der Empfindung wird hier in ihren momentanen Bewegungen oder einzelnen Einfällen über die verschiedenartigsten Gegenstände festgehalten und durch das Aussprechen dauernd gemacht."

Wenn nun die Darstellung des lyrischen Inhalts, der ja eben ein ganz zufälliger sein kann, wahrhaft poetisch werden soll, so richten wir an das lyrisch-dichtende Individuum ganz besonders die Forderung, daß es in sich Phantasie, Empfindung, Großartigkeit und Tiefe der Gedanken trage und daß diese Eigenschaften sich durch und durch selbstständig ausprägen. Sonst wird aus dem Gedichte nichts, da, besonders bei einem geringfügigen Gegenstande, nur die Innerlichkeit des Subjects und deren Gestaltung dem Ganzen eine Bedeutung zu geben vermag. Ja, denken wir uns selbst einen Gegenstand von epischem Gewicht, z. B. den einer Romanze oder Ballade, so handelt es sich hier ja nicht sowohl um den Hergang und Verlauf der Begebenheit, sondern um das freudige oder klagende, muthige oder gedrückte Aussprechen des Subjects innerhalb des Gegenstandes. Solche Gedichte mit epischer Grundlage sollen den Hörer nicht etwa um das Gegenständliche einer Geschichte bereichern, sondern in ihm die Gemüthsstimmung, d. h. die Heiterkeit, Trauer, Schwermuth u. s. w. hervorbringen, aus welcher die im Gedichte mitgetheilte Begebenheit hervorgegangen ist.

Darnach können wir uns auch das Entstehen der lyrischen Poesie erklären. Ursprünglich war alles poetische Auffassen objectiv und alle objective Auffassung Poesie *). Der Gegenstand und das denselben darstellende Subject waren identisch. Als sich diese beiden Seiten sonderten und der poetischen Auffassung gegenüber die prosaische entstand, mußte das dichtende Subject sich seinen Gegenstand gestalten. Dadurch trug es sich in denselben hinein, und dieser verlor seinen rein objectiven Gehalt. So waren ursprünglich die Epigramme nichts als Aufschriften. Als solche hatten sie ein rein objectives Interesse. Später trug der Dichter seine subjectiven Scherze, scharfsinnige Verknüpfungen und unvermutheten Einfälle in dieselben hinein; er ging nicht mehr in seinem Gegenstande auf, sondern machte umgekehrt sich selbst in ihm geltend. In der Romanze oder Ballade ist der Gegenstand durchaus gehaltvoller als in einer bloßen Aufschrift. Wie aber schon oben bemerkt wurde, wird in diesen Gedichten der Gegenstand nicht dargestellt, sondern er

*) Die Poesie war vor der Prosa vorhanden.

stellt sich selbst subjectiv in den empfindenden und reflectirenden Individuen dar. Aber auch hier erscheint das Objective von dem Subjectiven noch immer nicht getrennt, und erst in den reinen Formen der lyrischen Poesie, in der Ode, dem Liede, tritt der Gegenstand ganz zurück.

Mit dem epischen Gehalt eines lyrischen Gedichts ist jedoch nicht zu verwechseln das Anknüpfen an ein sachliches Moment zur Production eines lyrischen Gedichts. Häufig nämlich geht der Dichter von einer Sache aus, dieselbe giebt ihm Veranlassung, Gelegenheit zum Dichten, daher der Name Gelegenheitsgedicht. Von dieser Veranlassung darf er in seinem freien lyrischen Schaffen aber nicht abhängig sein, vielmehr nimmt er das zufällig Sachliche ganz in sich auf und erfaßt das bestimmte Verhältniß, von dem er ausgeht, ganz nach seiner poetischen Individualität und giebt in der Darstellung nur die eigene selbstständige Lebendigkeit seiner Empfindungen und Betrachtungen zu erkennen. So ist bei Schiller die Glocke eben nur ein solches zufälliges Moment, wo die einzelnen Beziehungen in dem Geschäft des Glockengießens Gelegenheit geben, die demselben entsprechenden Empfindungen und Schilderungen menschlicher Zustände an den Tag zu legen. Der Grad, in welchem die Gelegenheit mit dem lyrischen Erguß verschmolzen wird, ist natürlich ganz und gar von dem Dichter abhängig. Nur wird er nie aus dem Auge verlieren dürfen, daß seine Anschauungsweise die Hauptsache ist. So durchgeführt das Sachliche in manchen Liedern von Goethe oft erscheint, so wenig haben wir es da doch mit einer eigentlichen Sache zu thun. Der Dichter giebt zwar eine Sache, aber vor Allem sich selbst ganz und gar in derselben. Darnach sind nicht bloß alle diejenigen Gedichte, welche auf bestimmte Veranlassung gedichtet wurden, wie etwa Alles, was sich im sechsten Bande der neuesten Ausgabe von Goethes Werken befindet, Gelegenheitsgedichte, sondern auch noch eine große Anzahl der anmuthigsten Gesellschaftslieder von Goethe.

Mithin erweist sich als der eigentliche Mittelpunkt der lyrischen Poesie das Subject oder der Dichter. „Seine einzige Aeußerung und That beschränkt sich darauf, daß er seinem Innern Worte leiht, die was auch immer ihr Gegenstand sein mag, den geistigen Sinn des sich aussprechenden Subjects darlegen und den gleichen Sinn und Geist, denselben Zustand des Gemüths, die ähnliche Richtung der Reflection im Zuhörer zu erregen und wach zu erhalten bemüht sind.“ Der wahrhaft große lyrische Dichter stellt sich durch und durch selber

dar. Pindar und Klopstock, Goethe und Schiller sind sie ganz selbst in ihren lyrischen Werken und aus denselben weit leichter herauszuerkennen, als Homer aus seinen Gesängen, dessen Existenz man sogar bezweifelt und nie bezweifeln würde, wenn nicht eben der epische Dichter in seinem Werke sich verlieren müßte und mithin — auch verloren gehen kann. Im großen lyrischen Dichter gestaltet sich die ganze ihn umgebende Welt zur Poesie, weil das Subject Alles poetisch macht; der epische Dichter wird nicht mit erst jedem Gegenstande fertig, sondern er muß ihn genau anschauen und sehen, ob er auch so viel Stoff des Poetischen darbietet, daß er in ihm und unter ihm sich vergraben kann. Goethe bezeichnen wir als einen großen, vollendeten lyrischen Dichter von Haus aus, weil in ihm Alles, was ihn berührte, zur poetischen Anschauung verwandelt wurde *).

β) Die lyrische Aeußerungsweise im Allgemeinen.

Wie schon die lyrische Anschauung an und für sich auf eine mannigfaltige Weise als Freude, Schmerz, Betrachtung, Urtheil u. s. w. zur Erscheinung kommt, was zu specialisiren wir nicht für nothwendig halten, weil wir da alle möglichen Stadien der subjectiven Gemüthsentfaltung durchzunehmen hätten: so kommt hier außerdem besonders in Betracht die Stufe des Bewußtseins und der Bildung, von welcher aus ein lyrisch-poetischer Erguß möglich ist. Vor allen Dingen muß das dichtende Subject im Stande sein, bestimmte gesonderte Lebensverhältnisse, welche in der lyrischen Poesie schon in weit höherem Grade als in der epischen ausgebildet sind, zu würdigen, es muß diesen gegenüber sich reflectirend verhalten können. Das ist aber nicht genug. Denn die Prosa reflectirt auch. Die lyrisch-poetische Aeußerungsweise soll sich über den zufälligen, gewöhnlichen Ausdruck erheben und eine **kunstreiche** Form haben. Die Mannigfaltigkeit und Besonderheit der Erscheinungen ist in sofern für die Lyrik nothwendig und ihr günstig, als sie zur Erweiterung des dichtenden Subjects beiträgt und als sie den Beweis liefert, daß die Lyrik in ihrer Vollen-

*) „Goethe's Leben nach Außen, die Eigenthümlichkeit seines im Täglichen eher verschlossenen als offenen Herzens, seine wissenschaftlichen Richtungen und Ergebnisse ausdauernder Forschung, die Erfahrungssätze seines durchgebildeten practischen Sinns, seine ethischen Maximen, die Eindrücke, welche die mannigfach durchkreuzenden Erscheinungen der Zeit auf ihn machten, die Resultate, die er sich daraus zog, die sprudelnde Lust und der Muth der Jugend, die gebildete Kraft und innere Schönheit seiner Mannesjahre, die umfassende frohe Weisheit seines Alters — Alles ward bei ihm zum lyrischen Erguß, in welchem er ebenso das leichteste Anspielen an die Empfindung, als die härtesten schmerzlichen Conflicte des Geistes aussprach, und sich durch dieses Aussprechen davon befreite." **Hegel.**

dung nicht, wie die Epik, an einen bestimmten Standpunkt der Volksentwickelung gebunden ist. Im Allgemeinen können wir aber doch einige Unterschiede poetisch-lyrischer Conception anführen.

Vornehmlich haben wir hier der Stufe der lyrischen Auffassung zu erwähnen, auf welcher die Volkspoesie in ihrer kunstvollen Gestaltung steht. Die Volkspoesie legt das allgemein Menschliche an den Tag, in sofern als sie der Abdruck einer besondern Nationalität ist. Die poetische Empfindung des Individuums spricht sich als Empfindung des Volks aus. Freilich ist der Standpunkt der individuellen Auffassung, auf welchem das Volkslied entsteht, immer von der Art, daß eine selbstständige Bildung und Reflection noch schlummert; der Dichter tritt als selbstständiges Organ zurück, während doch die Lyrik sein selbstständiges Auftreten fordert und verlangt, daß der Inhalt sich als Eigenthum seines Herzens und als Product seiner Kunstbildung ausspreche *). Darin hat es eben seinen Grund, wenn wir in den Volksliedern oft kernige Gedrungenheit und schlagende Wahrheit, die nicht selten von der größten Wirkung ist, wahrnehmen. Die Volkslieder finden sich daher nur bei halbrohen und barbarischen Nationen oder doch bei Völkern, die wenigstens einmal auf dieser Stufe der Halbheit und unausgebildeten Wirklichkeit gestanden haben. Von dem Standpunkte solcher Bildung aus ist weder ein eigentliches Epos noch ein dramatisches Werk möglich. Und gehören zu dem Inhalte eines Volksliedes bisweilen auch nationale Thaten, so sind dies doch immer Thaten der Wildheit gegen Wildheit, deren Ausdruck, man möchte sagen, wie der des Thieres, entweder rohe und ungebundene Klage oder wilde Freude über einen errungenen Sieg athmet **).

---

*) „Alle wahren Nationalgedichte durchlaufen einen kleinen Kreis, in welchen sie immer abgeschlossen wiederkehren; deshalb werden sie in Massen monoton, indem sie immer nur einen und denselben beschränkten Zustand ausdrücken.“ Goethe über Volkspoesie, XXXIII. Bd. seiner Werke.

**) Schiller sagt in seiner Recension der Bürgerschen Gedichte, daß „ein Volksdichter, ein Vorläufer der hellen Erkenntniß, die gewagtesten Vernunftwahrheiten in reizender und bedachtloser Hülle lange vorher unter das Volk brächte, ehe der Philosoph und Gesetzgeber sich erkühnen dürften, sie in ihrem vollen Glanze heraufzuführen.“ Es ist leicht erklärlich, wie Schiller, wenn er Bürger für einen Volksdichter hielt, zu der bezeichneten Auffassung der Volkspoesie kommen mußte. Bürger war aber kein Volksdichter und konnte es auch nicht werden, selbst wenn er ein Dichter gewesen wäre, der „mit den Resultaten des Tiefsinns zu spielen, den Gedanken von seiner ursprünglichen Form loszumachen, ihn in eine fremde Ideenreihe zu verpflanzen“ die Fähigkeit gehabt hätte. Ein solcher Volksdichter ist und bleibt immer ein gemachter, und wie Bürgers Muse an solchem Vorhaben scheiterte, so dürfte ein Dichter, der Schillers Theorie befolgte, einem ähnlichen Schicksale unterliegen. Der Volksdichter muß eine ursprüngliche Natur sein, der ein dichterisches Talent sich in Nachahmungen allenfalls zu nähern vermag.

Es ist ganz interessant, in die eigenthümliche Anschauungsweise solches barbarischen Volkssinnes sich zu versenken und dieselbe nachzuempfinden, daher Sammlungen von Originalvolksliedern ihren historisch-poetischen Werth haben. Aber mitempfinden kann man eigentlich nur die Lieder seiner eigenen Nation. Soll das Fremde für uns genießbar gemacht werden, so daß darin die eigene Empfindung einen heimischen Ton erkennt, dann bedarf das Volkslied einer Umarbeitung und wird, es komme von welcher Nation es wolle, immer genußreich sein *).

Wie David königlich zur Harfe sang,
Der Winzerin Lied am Throne lieblich klang,
Des Persers Bulbul Rosenbusch umbangt,
Und Schlangenhaut als Wildengürtel prangt,
Von Pol zu Pol Gesänge sich erneun —
Ein Sphärentanz harmonisch im Getümmel —
Laßt alle Völker unter gleichem Himmel
Sich gleicher Gabe wohlgemuth erfreun.

In solchen Umarbeitungen ist Goethe Meister. Wir führen nur einige von seinen Arbeiten der Art auf:

Charon.
(neugriechisch.)

Die Bergeshöhe warum so schwarz?
Woher die Wolkenwoge?
Ist es der Sturm, der droben kämpft,
Der Regen, Gipfel peitschend?
Nicht ist's der Sturm, der droben kämpft,
Nicht Regen, Gipfel peitschend;
Nein, Charon ist's, er saust einher,
Entführet die Verblichenen;
Die Jungen treibt er vor sich hin,
Schleppt hinter sich die Alten;
Die Jüngsten aber, Säuglinge,
In Reih gehenkt am Sattel.
Da riefen ihm die Greise zu,
Die Jünglinge sie knieeten:
„O Charon halt! halt am Geheg',
Halt an beim kühlen Brunnen!
Die Alten da erquicken sich,
Die Jugend schleudert Steine,
Die Knaben zart zerstreuen sich
Und pflücken bunte Blümchen!"
Nicht am Gehege halt' ich still,
Ich halte nicht am Brunnen;
Zu schöpfen kommen Weiber an,
Erkennen ihre Kinder,
Die Männer auch erkennen sie,
Das Trennen wird unmöglich.

Goethe.

---

*) „Die deutsche Sprache schließt sich an die fremden Sprachidiome sämmtlich mit Leichtigkeit an, sie entsagt allem Eigensinn und fürchtet nicht, daß man ihr Ungewöhnliches, Unzuläßiges vorwerfe; sie weiß sich in Worte, Wortbildungen, Wortfügungen, Redewendungen und was alles zur Grammatik und Rhetorik gehören mag, so wohl zu finden, daß wenn man auch ihren Autoren bei selbsteigenen Productionen irgend eine seltsamliche Kühnheit vorwerfen möchte, man ihr doch vorgeben wird, sie dürfe sich bei Uebersetzung dem Original in jedem Sinne nahe halten." Goethe über Volkspoesie XXXIII. Bd. der Werke.

Klaggesang.
(Irisch.)

So singet laut den Pillalu
Zu mancher Thräne Sorg' und Noth:
Ah orro orro ollalu,
O weh des Herren Kind ist todt!

Zu Morgen als es tagen wollt',
Die Eule kam vorbei geschwingt,
Rohrdommel Abends tönt im Rohr.
Ihr nun die Todtensänge singt:
Ah orro orro ollalu.

Und sterben du? warum, warum
Verlassen deiner Eltern Lieb?
Verwandten Stammes weiten Kreis?
Den Schrei des Volkes hörst du nicht.
Ah orro orro ollalu.

Und scheiden soll die Mutter, wie,
Von ihrem Liebchen schön und süß?
Warst du nicht ihres Herzens Herz,
Der Puls, der ihm das Leben gab?
Ah orro orro ollalu.

Den Knaben läßt sie weg von sich,
Der bleibt und wes't für sich allein,
Das Frohgesicht, sie sieht's nicht mehr,
Sie saugt nicht mehr den Jugendhauch,
Ah orro orro ollalu.

Da sehet hin an Berg und Steg,
Den Uferkreis am reinen See,
Von Waldesecke, Saatenland,
Bis nah heran zu Schloß und Wall.
Ah orro orro ollalu.

Die Jammer-Nachbarn dringen her
Mit hohlem Blick und Athem schwer;
Sie halten an und schlängeln fort
Und singen Tod im Todtenwort:
Ah orro orro ollalu.

So singet laut den Pillalu
Und weinet was ihr weinen wollt!
Ah orro orro ollalu
Des Herren einziger Sohn ist fort!

Goethe.

Das Sträußchen.
(Altböhmisch.)

Wehet ein Lüftchen
Aus fürstlichen Wäldern,
Da läufet das Mädchen,
Da läuft es zum Bach,
Schöpft in beschlagne
Eimer das Wasser.

Vorsichtig, bedächtig
Versteht sie zu schöpfen.
Am Flusse zum Mädchen
Schwimmet ein Sträußchen,
Ein duftiges Sträußchen
Von Veilchen und Rosen.

Wenn ich, du holdes
Blümchen, es wüßte,
Wer dich gepflanzet
In lockern Boden;
Wahrlich! dem gäb' ich
Ein goldenes Ringlein.

Wenn ich, du holdes
Sträußchen, es wüßte,
Wer dich mit zartem
Baste gebunden;
Wahrlich! dem gäb' ich
Die Nadel vom Haare.

Wenn ich, du holdes
Blümchen, es wüßte,
Wer in den kühlen
Bach dich geworfen,
Wahrlich! dem gäb' ich
Mein Kränzlein vom Haupte.

Und so verfolgt sie
Das eilende Sträußchen,
Sie eilet vorauf ihm,
Versucht es zu fangen:
Da fällt, ach! da fällt sie
In's kühlige Wasser.

Goethe.

Bei dem Inhalt und der Ausdrucksweise der Volkslieder kann aber die Lyrik nicht stehen bleiben. „Denn die Gesammtheit der lyrischen Poesie muß die Totalität des innern Lebens, soweit dasselbe in die Poesie einzugehen vermag, poetisch aussprechen und gehört deshalb allen Bildungsstufen gemeinsam an.“ Die Reichhaltigkeit menschlicher Vorstellungen, Leidenschaften, Zustände und Conflicte, überhaupt Alles, was die Menschenbrust in sich zu fassen vermag, kann eben nur von dem Standpunkte mannigfaltiger Bildung verarbeitet werden. So kommen wir denn auf die zweite, der Volkspoesie gegenüberstehende Aeußerungsweise der Lyrik, auf die Kunstpoesie. „Das Volkslied singt sich gleichsam unmittelbar wie ein Naturlaut aus dem Herzen heraus; die freie Kunst aber ist sich ihrer selbst bewußt, sie verlangt ein Wissen und Wollen dessen, was sie producirt und bedarf einer Bildung zu diesem Wissen, so wie einer zur Vollendung durchgeübten Virtuosität des Hervorbringens“ *). Daraus folgt nun freilich nicht, daß jede Stufe der Kunstpoesie vollendeter sei, als die Volkspoesie. Denn die Kunst kann in ihrer Entwickelung Rückschritte machen; die Epoche der Meistersänger steht unter der des Minnegesangs. Die wahre Kunstpoesie hat ihren Gegensatz nicht lediglich in der Volkspoesie, sondern auch in der prosaischen Ausdrucksweise, welche die Kunst jedesmal durchmachen muß **), selbst wenn jene in der vollendeten Form des philosophischen Denkens erscheint. Es kommt zwar vor, daß die dichterische Phantasie über sich hinaus den Bewegungen des Denkens entgegenstrebt. Dann gehört aber das daraus hervorgegangene lyrische Product eigentlich weder der Poesie noch der Philosophie an, mögen die Gedanken auch noch so sehr mit Empfindung beseelt und durch Anschauung versinnlicht sein. Ein dichterischer Genius, wie Schiller vermag bei einer solchen Behandlung des Inhalts den Leser zwar theilweise im poetischen Genuß zu erhalten, im Ganzen wird es aber nicht möglich sein. So könnte man in den Gedichten von Schiller: die Ideale, das Ideal und das Leben, die Künstler, die Götter Griechenlands u. a. nachweisen, wie es einerseits dem Dichter gelingt, den abstractesten Gedanken den Zauber sinnlicher Anschauung zu verleihen, andrerseits es ihm aber schwer wird, die Elemente der Abstraction aus seiner Darstellung zu entfernen.

γ) Wir sprechen noch von der innern und äußern Gestaltung eines lyrischen Gedichts. Nächst dem, was wir schon oben

*) Hegel's Aesthetik.

**) Vergl. oben S. 34. u. ff.

als das Princip der Lyrik bezeichnet und was wir über den Inhalt der Lyrik im Allgemeinen gesagt haben, fordert das lyrische Gedicht als Kunstwerk, daß die subjective Innerlichkeit sich als bestimmte Stimmung oder Situation darlege. Daher erscheint das dichterische Gemüth am vollständigsten lyrisch, wenn es mit einem einheitsvollen concreten Zustande seiner selbst zu thun hat und sich in diesem Zustande concentrirt. Damit ist nun auch zugleich ein Unterschied des lyrischen Gedichts von dem epischen, hinsichtlich der Entfaltung angegeben. Das epische Gedicht dehnt sich zu einer mehr oder weniger hervortretenden Breite aus; Princip der lyrischen Entfaltung ist Zusammengezogenheit. Die Lyrik wirkt vornehmlich durch die innere Tiefe des Ausdrucks und nicht durch Weitläufigkeit der Schilderung. „Doch bleibt dem lyrischen Dichter zwischen der fast verstummenden Gedrungenheit und der zu beredter Klarheit vollständig herausgearbeiteten Vorstellung der größte Reichthum von Nüancen und Stufen offen. Ebenso wenig darf die Veranschaulichung äußerer Gegenstände verbannt sein. Im Gegentheil, die recht concreten lyrischen Werke stellen das Subject auch in seiner äußern Situation dar und nehmen deshalb die Naturumgebung, Localität u. s. w. gleichfalls in sich hinein; ja man findet Gedichte, welche sich ganz auf dergleichen Schilderungen beschränken."

Zu den Dichtern, deren Lyrik sich in einer fast verstummenden Gedrungenheit bewegt, gehört besonders Heine. Ihm ist hinsichtlich dieser Eigenthümlichkeit kein anderer Dichter an die Seite zu stellen. Z. B.

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt' es dem andern gestehn;
Sie sahen sich an so feindlich
Und wollten vor Liebe vergehn.

Sie trennten sich endlich und sah'n sich
Nur noch zuweilen im Traum;
Sie waren längst gestorben
Und wußten es selber kaum.

Mir träumte: traurig schaute der Mond
Und traurig schienen die Sterne;
Es trug mich zur Stadt, wo Liebchen wohnt,
Viel hundert Meilen ferne.

Es hat mich zu ihrem Hause geführt,
Ich küßte die Steine der Treppe,
Die oft ihr kleiner Fuß berührt,
Und ihres Kleides Schleppe.

Die Nacht war lang, die Nacht war kalt,
Es waren kalt die Steine;
Es lugt aus dem Fenster die blasse Gestalt,
Beleuchtet vom Mondenscheine.

Am Kreuzweg wird begraben,
Wer selber sich brachte um;
Dort wächst eine blaue Blume,
Die Armesünderblum'.

Am Kreuzweg stand ich und seufzte;
Die Nacht war kalt und stumm.
Im Mondschein bewegte sich langsam
Die Armesünderblum'.

Es läßt sich nicht bestimmt angeben, wie weit es dem lyrischen Dichter gestattet ist, epische oder auch lyrische Hemmnisse, wie überraschende Wendungen, witzige Combinationen in sein Gedicht zu verweben; nur so viel ist gewiß, daß keine Abschweifung die Einheit des Ganzen zerreißen dürfe. „Dabei kann der fortleitende Zusammenhang ein ununterbrochener ruhiger Verlauf sein, ebenso sehr aber auch in lyrischen Sprüngen von einer Vorstellung vermittlungslos zu einer andern weit abliegenden übergehen, so daß der Dichter sich scheinbar fesselos umherwirft und dem besonnen folgernden Verstande gegenüber in diesem Fluge trunkener Begeisterung sich von einer Macht besessen zeigt, deren Pathos ihn selbst wider Willen regiert und mit sich fortreißt.“ Für den erstern Fall liefern z. B. die meisten Lieder, für den zweiten viele Oden und Hymnen hinlängliche Belege *).

In Betreff der äußeren Form des lyrischen Gedichts verweisen wir auf das oben S. 76 u. ff. über den Reim, die Assonanz, das Metrum Gesagte und heben hier nur noch besonders hervor, daß die Art der subjectiven Stimmung sich vorzugsweise im Versmaaße ankündigen muß. Die Gleichmäßigkeit oder der Wechsel, die Ruhe oder Unruhe, stilles Hinfließen oder strudelndes Fluthen und Springen können sich im Aeußern durch nichts so gut kund geben, als durch zweckmäßiges und der Empfindung entsprechendes Metrum, durch Alliteration, Assonanzen und Reime. Sogar schon im Versmaaß äußert sich der Inhalt der Empfindung, so daß z. B. der Hexameter in seinem gleichmäßigen Fortschritte zur lyrischen Darstellung wenig geeignet sein dürfte.

Wie unter den genannten äußern Seiten des lyrischen Gedichts schon die Alliteration, die Assonanz und der Reim zum Inhalte des Gedichts in einem Klangverhältniß stehen, so tritt diese Seite der Lyrik noch mehr hervor, wenn sich das Gedicht mit der Musik wirklich verbindet. Die Hinneigung der Lyrik zur Musik liegt ganz in ihrem Wesen. Je innerlicher der Stoff ist, desto mehr fordert er für den Vortrag eine entschiedene Aeußerlichkeit, und je weniger das Innere zur Aeußerung kommt, desto mehr bedarf es der Hülfe der Melodie. Wenn dagegen die Vorstellung und die Empfindung sich dadurch, daß sie sich vollständig explizirt, dem sinnlichen Elemente der Kunst mehr und mehr entzieht, so genügt sich die Lyrik schon in der sprachlichen Mittheilung und fügt sich nicht so leicht der Musik. Elegieen, Sonette, Episteln und dergl. werden daher wenig zum musikalischen Ausdruck geeignet sein.

*) Man vergleiche hiezu die weiter unten anzuführenden Gedichte der lyrischen Poesie.

b) Die besondern Arten der lyrischen Poesie.

Die allgemeinen Bestimmungen über das Wesen der Lyrik führen uns nun zu den besondern Arten, in welchen die Lyrik auftritt. Wir beginnen mit den rein lyrischen Gedichten. Derjenigen Arten, welche in das epische Gebiet der Poesie hineinreichen, doch aber wesentlich lyrische Grundlage haben, ist theils schon gedacht worden, theils werden wir in einer Schlußbemerkung noch auf dieselben wie überhaupt auf die Mischformen zurückkommen.

α) Zuerst heben wir diejenigen Arten hervor, in welchen das dichtende Subject sich in die allgemeine Anschauung Gottes oder der Götter versenkt und die Größe und Macht des Göttlichen so auf sich einwirken läßt, daß in derselben seine Individualität fast verschwindet:

Hymnen, Psalmen und Dithyramben.

In der Hymne (ὕμνος und ὕδειν durch Gesang feiern, lobsingen) „rundet sich das Göttliche zu einem objectiven Bilde ab, und das für die innere Anschauung entworfene und ausgeführte Bild zum Preise der Macht und Herrlichkeit des besungenen Gottes wird für Andere gewissermaaßen objectiv hingestellt." Sie ist nicht, wie Einige *) annehmen, eine Unter- oder Nebengattung der Ode; sie steht vielmehr über derselben schon ihres Inhaltes wegen, unterscheidet sich aber im Deutschen von der Ode besonders in formeller Hinsicht, indem sie sich mehr des Reims als der streng antiken Rhythmen bedient. Ursprünglich wurden die Hymnen zu Ehren der Götter oder Heroen bei feierlichen Opfern und Festen mit Begleitung der Musik gesungen und erhielten dann eben (wie der Dithyrambus, Päon u. a.) nach den Gottheiten auch verschiedene Namen.

Der Opferpriester.

Ein Altargesang.

Bringt mir Kränze zum Fest! zum Fest, ihr Knaben! des Frühlings
Erste Keime! zum Fest den immergrünenden Lorbeer:
Denn hier bau' ich an heiliger Grenz' den Altar der Feier,
Um vor seinem Gesicht den Freund zu küssen und letzen,
Der ins Antlitz uns segnet und flieht! dem Fliehenden sollen
Festliche Lieder schallen, und Weihrauchsdüfte noch segnen!

Und ich kränze den Altar mit heiligen Priesterhänden!
Der uns Frühling erschuf, Er ist's, der Kränze verdienet:
Denn er pflanzte der Wüste zuerst den schwangeren Keim ein:

*) Z. B. Wolff in seinem poetischen Hausschatz.

Siehe, da sproßte der Keim, von Sonnenstrahlen begossen,
Und brach Blüthen hervor: d'rum krönen Blüthen den Altar,
Rings um den Altar sind Blumen gestreut, dem Schöpfer des Frühlings!
Und nun setz' ich sein Bild mit heiligen Priesterhänden
Vor die Götter! Sie sehen das Bild und segnen's von oben:
Denn sie erhören Gebet des Opferers, ihres geheimen,
Der, das Auge verhüllt, vor ihre Kammern des Raths tritt,
Faßt des Altars Hörner, und bebt und siehet Gesichte:
Sieh'! d'rum glänzet das Bild! ich küss' es! salbet's, ihr Götter!

Denn schon streu' ich Weihrauch mit heiligen Priesterhänden:
Bebend murmeln die Worte, die Götter herunter zwingen —
Heiliges Sprechen im Kreis der Allmacht — weihet, ihr Knaben —
Schweigt! — ich schwöre! — — — —
— — — — Der Schwur ist erfüllt! es brechen die Himmel,
Auf dem Altar ruh'n Wolken des Donners! Die Götter sind auf mir!
Und dort fliegt sein Wagen — ich feir'! auf! singet ihm, Knaben!

Chor der Knaben. Erste Strophe.

Geh'! dich lohnet dein Schweiß! siehe, wir streuen dir
Kränz' und Zweige zum Weg! fahr' über Blumen hin:
Schön mit Staube gesalbet:
Fleuch in der Ruhe offenen Arm!

Der Priester. Antistrophe.

Geh'! so wie die wandelnden Wolken des hohen Olympus
Jetzt beschatten den Altar; so deck' die Säule Schechina
Balsamtriefend dein Haupt, und sende Boten des Zephyrs,
Deiner männlichen Stirn die Tropfen zu Lorbeer zu kühlen.

Chor. Zweite Strophe.

Freund! segnet ihm nach! denn er entreißt sich euch,
Den der theurere Arm wartender Seinen nimmt:
Seiner Jugend Gespielen
Hoffen in ihm die Jugend zurück.

Der Opferer. Antistrophe.

Geh'! so wie der Becher hier prangt, mit Epheu umwunden,
Den ich den Göttern hinschütte für ihn: so wird er wohnen
Rings umpflanzt von Mutter und Freunden: so blühet im Kreise
Seiner Gespielen hervor der Nektar-quillende Palmbaum.

Chor. Dritte Strophe.

Blüh'! wir jubeln dir nach! jubelnd empfängt ein Kreis
Lauter Jünglinge dich! denen der Busen klopft,
Daß du grünende Kohlen
Oeffnest, Früchte dem Vaterland! —

Der Opferpriester. Antistrophe.

Blüh'! dies grünende Opfer verzehren die Flammen; doch immer
Grünt dein Nam' im Segen bei uns; noch hinter dir flammen

Dir lobwürdige Thaten, wie dieses Feuer hier lodert,
Da der brennende Lorbeer es stärkt, und heilige Winde! —

Chor. Vierte Strophe.

Ach! schon ist er entfloh'n! Hören die Götter je
Ihrer Knaben Gebet: stehe, so krönt ihn Heil
Und in unsere Arme
Kehrt des Entfloh'nen Elisa zurück.

Der Opferer. Antistrophe.

Rauch des Opfers — er steigt! und theilt die Wolken und nahet
Sich den Thronen! Feuer fällt nieder! — angenommen,
Angenommen sind Opfer und Lieder — Ihn segnen die Götter
Pallas krönet sein Haupt, und ihm Gespielen sind Musen!

Schluß-Epode.

Der Opferer.

Drum singt! ich opferte Heil, das Opfer hat Sieg:
Und Weihrauch danke dem Zeus!

Die Knaben.

Triumph! wir sangen ein Lied, der Olymp erschallt',
Er hörte dich! feire Gesang!

Der Opferer.

Der hier in Fernen mich rief, dem bringet mein Lied
Zum Vaterlande noch nach,
In meine Arme zurück kehrt wieder ein Freund!

Beide.

Heil Ihm! Heil unser Gesang.

v. Herder.

Die Sterne.

Fleug auf durch Gottes Sternenheere,
Mein wonnetrunkner Geist,
Hin, wo die letzte trübe Sphäre
Am grausen Chaos kreist!
Wie hehr sich Millionen Himmel
Um Millionen Sonnen drehn'!
Wie rollt der Sonnen Glanzgewimmel
Aus tiefster Fern' in höchste Höh'n!

Entbrannt von Mutterlieb' umschweben
Sie, Gott, dein Angesicht,
Die Sonnen rings, und schöpfen Leben
Aus deinem Quell und Licht;
Und tränken Töchter jed' und Söhne,
Euch, Erden, und ihr Monde weit!
Ihr taumelt, satt der Kraft und Schöne,
Und donnert Gottes Herrlichkeit!

„O Vater!" preist ihr hohes Klanges!
„Du hülltest uns in Glanz!
„Du lehrtest, froh des Preisgesanges,
„Uns Harmonie und Tanz!
„Den Felsenleib, durchbraust von Meeren,
„Erschuf voll Keim' uns deine Hand:
„Daß Pflanz' und Leben wir gebären,
„Und wimmle Wasser, Luft und Land!

„Du schmückst der Berge Haupt mit Wäldern,
„Mit Erz der Berge Schooß;
„Du schenkst Getreid' und Kraut den Feldern,
„Der Wildniß Heid' und Moos!
„Vom Eis des Pols zum Sonnenfeuer,
„Von Alpenhöh'n zur tiefsten Fluth,

„Schwärmt zahmes Vieh und Ungeheuer,
„Gewürm und Fisch' und Vögelbrut!

„Doch herrschend ragt in seiner Stärke
„Der Geist, von Staub umhüllt,
„Das Wunder deiner Wunderwerke,
„Der Mensch, dein Ebenbild.
„Er forscht, und staunt, der Wesen Leiter
„Vom Sandkorn bis zum Engelchor,
„Voll Zweck und Eintracht, und steigt weiter
„Zur Weisheit und zur Lieb empor.

„Aufrecht das Haupt zu ew'ger Schöne
„Verschmäht er, was nur nährt,
„Und schauet tief des Staubes Söhne
„Dem Staube zugekehrt;
„Er, Himmelssohn, der Willkühr Schranken
„Nicht duldend, keines Glaubens Knecht,
„Erhöht Gedanken auf Gedanken,
„Und schwebt in Gottes Licht und Recht.

„Durch Drangsal, Gott, und harte Mühe,
„Regst du des Geistes Kraft,
„Damit sein schwang'rer Keim entblühe
„Zu edler Wissenschaft.
„Und wann am stäten Licht verschmachtet,
„Die Wissenschaft zu Trägheit welkt:
„Schnell stürmst du, daß die Heitre nachtet,
„Von schwarzem Wahn und Trug umwölkt.

„Bald ringt der Geist hindurch zur Klarheit,
„Der Urkraft sich bewußt,
„Vertraut der selbst errung'nen Wahrheit,
„Und ahnet Himmelslust.
„Ihm lächelt selbst der Tod, ein Retter!
„Es dorre Laub, vom Herbst verstreut,
„Es säusle Mai um junge Blätter;
„Der Weise denkt Unsterblichkeit.

„Lobsingt durch aller Himmel Ferne!
„Ein Retter ist der Tod!
„Im Reigentanz, ihr Morgensterne,
„Lobsinget unserm Gott!
„Und Vorgefühl des bessern Lebens
„Durchschaur' ihn, sanft hinabgethaut,
„Wer durch die Nacht, voll heißes Strebens,
„Empor zu unserm Reigen schaut!"

J. H. Voß.

An die Tonkunst.

Göttin der Tonkunst, auf purpurnen Schwingen
Kamst du von Sion zu Menschen herab;
Lehrtest sie flöten, und spielen, und singen,
Griff'st in die Harfe, die Jova dir gab.
Thiere und Pflanzen
Strebten zu tanzen;
Kummer und Schwermuth mit wolkigem Blick
Wichen dir, mächtige Göttin! zurück.

Jetzt tönteſt du der Liebe Freuden
Ins hohe Harfenspiel.
Du sangst von Minneseligkeiten,
Und jede Note war Gefühl.
Göttin der Tonkunst, auf purpurnen Schwingen,
Kamst du von Sion zu Menschen herab!

Jetzt fängst du an zu spielen
Den stummgewordnen Schmerz,
Bis süße Thränen fielen,
Und lüfteten das Herz.
Göttin der Tonkunst, auf purpurnen Schwingen,
Kamst du von Sion zu Menschen herab!

Jetzt rauschten die Saiten
Von hüpfenden Freuden;
Es kam in blühendem Kranz
Der deutsche wirbelnde Tanz.
Göttin der Tonkunst, auf purpurnen Schwingen,
Kamst du von Sion zu Menschen herab!

Nun schwang die Göttin sich zum Chor
Der Feiernden im Gotteshaus empor,
Und griff mit mächt'ger Faust
Ins Orgelspiel. Die Töne flogen

Braufend empor; so braust
Der Ocean mit seinen Wogen —
Und Halleluja donnerte der Chor
In Fugen zum Himmel empor.
Göttin der Tonkunst, auf purpurnen
Schwingen,
Kamst du von Sion zu Menschen herab!

Und nun sangst du ein Kirchenlied —
Die Andacht mischte sich d'rein,
Die betend vor dem Himmel kniet;
Und singend schlief sie ein.

Göttin der Tonkunst, auf purpurnen
Schwingen,
Kamst du von Sion zu Menschen herab;
Lehrtest sie flöten, und spielen, und singen,
Griff'st in die Harfe, die Jova dir gab.
Thiere und Pflanzen
Strebten zu tanzen:
Kummer und Schwermuth mit wolkigem
Blick
Weichen dir, mächtige Göttin, zurück!

Schubart.

Die Gottheit, an welche der Lobgesang gerichtet ist, braucht übrigens nicht immer eine wirkliche Existenz gehabt zu haben. Die Idee der Freude, der Musik, der Natur u. s. w. kann personifizirt erscheinen und hymnenartig behandelt sein. In diesem Sinne erscheinen Schillers Gedicht an die Freude, das Licht von Rückert u. a. als Hymnen.

Durchgreifender als in der Hymne zeigt sich „der Schwung der Erhebung, das Aufblicken, Jauchzen und Aufschreien der Seele zu dem Einen, worin das Subject das Endziel seines Bewußtseins und den eigentlichen Gegenstand aller Macht und Wahrheit als Ruhmes und Preises findet, in den Psalmen (ψαλμὸς der Gesang zum Saitenspiel) des alten Testaments." In dem Psalm steigert sich die Phantasie nur zu einem unbestimmten Enthusiasmus, der das dem Bewußtsein Unaussprechliche, sei es in Form ungebundenen Schmerzes oder des Dankes, zur Empfindung und Anschauung zu bringen strebt. Die Phantasie „stellt statt eines ruhigen Bildes die äußerlichen Erscheinungen, die sie ergreift, ungeregelter, abgerissen zusammen, und da sie im Innern zu keiner festen Gliederung der besondern Vorstellungen gelangt, bedient sie sich auch im Aeußern nur eines willkührlicher herausstoßenden Rhythmus." Wir erläutern diese Dichtform nicht durch Beispiele, sondern weisen statt dessen auf die herrlichen Psalmen des alten Testaments hin, die zwar von deutschen Dichtern mannigfach bearbeitet und metrisch übertragen sind, in der Kernsprache Luthers uns aber doch noch am meisten zusagen. — Die Eintheilung der Psalmen in Dank-, Klage- und Buß-Psalmen u. s. w. ist von der Art und Weise, wie das Bewußtsein, sich selbst gegenüber, das Unaussprechliche denkt, hergenommen. Daß von andern Gesichtspunkten aus es noch andere Eintheilungen geben kann, versteht sich von selbst.

Die Dithyrambe (von δίθυρος was zwei Thüren hat und ἐμβαλ-
ειν hineingehen, weil Bacchus zweimal in das Leben getreten ist, indem

er sowohl von der Semele geboren als aus dem Schenkel des Zeus entstanden sein soll) ist durchaus der Poesie des Alterthums entlehnt. Sie läßt das dichtende Subject sich ganz „von dem Wesen und der Macht der Gottheit erfüllen und nun jubelnd einen Preis über die Unendlichkeit anstimmen, in welche es sich versenkt, und über die Erscheinungen, in deren Pracht sich die Tiefen der Gottheit verkündigen.“ Dergleichen Ergüsse wurden meistens durch die Erzählung bestimmter mythischer Situationen und Handlungen unterbrochen. Besonders an den Gott des Weins gerichtet, feiert die Dithyrambe eigentlich nur sinnliche Genüsse und Verehrung, daher die Begeisterung auch den Character der Trunkenheit in ihr annimmt und sich wild und regellos gebehrdet. Für den modernen Dichter hatte die ganze Idee der Dithyrambe etwas Störendes. Deshalb findet man dieses Gedicht einerseits wenig angebaut, andrerseits auch nicht im antiken Geiste gehalten. Zu den gelungensten Dithyramben gehören wohl folgende:

Dithyrambe.

Ha, schon schwindeln meine Sinne,
Ha, es fliehen meine Sinne!
Reicht den mächtigen Pokal,
Freunde, reicht ihn noch einmal!
Wie von meinen blöden Sinnen
Alle Nacht und Nebel fällt!
Ha, nun steh' ich aufgehellt!
Götter, was soll ich beginnen,
Tret' ich ein in fremde Welt?
Welche Tön' in meinen Ohren?
Trommel, Pfeif' und Cymbelnschall!
Neu geboren, neu geboren!
Mir entsinkt der Erdenball!

Bacche, Bacche, Bacche, Bacche!
Vater Evan, Vater Jacche,
Freudenmehrer, faff' ich dich?
Freudenmehrer, zwingst du mich?
Schlag' den Jubelthyrsus nieder,
Daß der rauhe Fels ertönt,
Jauchze volle Taumellieder,
Daß der Kithäreon dröhnt.

Jacche, Jacche, Jacche, Jacche!
Vater Evan, Vater Bacche!
Helfer, reich den starken Arm!
Ueber mir Centaurenschwarm!
Pferdbeschwänzte Mädchen springen,
Drängen fester mich in Schluß!
Sieh die Satyrn mich umringen
Mit behaartem Ziegenfuß!

Donnernd hallt der Zug herunter
Stürmt herunter, brauf't hinunter!
Welch ein Strudel reißt mich hin,
Mitten fort zum Wagen hin?
Näher seh' ich dich Lyäen,
Seh', dich stolzen Liber kühn
Auf dem gold'nen Wagen stehen:
Wie die Flammenlocken wehen,
Wie vor ihm die Pardel knien!

Frei und flüchtig, rasch und munter,
Welch ein göttlich hohes Wunder!
Ha, die Schlange windet sich,
Schöner Evan, hell um dich!
Gold und Silber schuppig blinkend,
Hängt sie dir am Busen mild,
Mit gespalt'ner Zunge trinkend
Thau, der deiner Lock' entquillt.

Wie so flüchtig, wie so munter,
Welch ein göttlich hohes Wunder!
Milchhaar schwebt um Wang' und Kinn!
Nymphen, laßt mich zu ihm hin!

Näher, schöner Thyrsusschwinger
Näher, näher zu dir hin!
Thyrsusschwinger, Wagenspringer,
Den gefleckte Tiger ziehn!

Neuer Zug stürmt schon herunter,
Dort herunter, da hinunter!
Welcher Strudel reißt mich hin,
Fort zu Libers Wagen hin?
Ha, er winkt mir, winkt mir, winket!
Wie sein Purpurantlitz blinket,
Wie ihm Aug' und Wangen glühn!
Darf ich, schöner Gott der Reben,
Froher Bacchus, darf ich kühn
Heut den grünen Thyrsus heben?
Mit an deinem Wagen ziehn?

Heilig brünstige Gesänge,
Die ihm jede Nymphe zollt,
Rauschen her durch Epheugänge,
Götter, wie sein Wagen rollt,
Wie ihm Löw' und Pardel brüllen!
Wie sein stolzer Wagen rollt!
Aus des Rades Naben quillen
Taumelströme, Wein und Gold.

O ihr Brüder, o ihr Brüder!
Selig, selig, selig, Brüder!
Evan steigt zu mir hernieder,
Lehnet sich an mich vertraut!
Selig, selig, selig, Brüder!
Seht, es rauscht um meine Glieder
Tief herab die Pantherhaut.

Kröne meine Schläfe! Kröne
Meine Stirne, neugeschmückt!
Tanzet vor mir Silbertöne!
Götter, Götter, wie entzückt!
Flieh' ich auf des Meeres Wogen?
Tret' ich den gehörnten Rhein?
Meine Seele ist entflogen,
Wuth durchschauert mein Gebein!

Jacche, Jacche, Jacche, Jacche!
Vater Evan, Vater Bacche!
Jacche, Jacche! Gnade, Gnade!
Reiß' mich von dem Flammenrade,
Reiß'! Schon taumelt auf einander
Erd' und Himmel und Gestirn!
Auf mir steht ergrimmt der Panther
Und zernaget mein Gehirn.

Ach du kommst, du kommst und rettest
Vater Evan, rettest, rettest,
Kühlst in süßer Wonnefluth
Meiner heißen Locken Gluth.
Wehe, Vater Evan, wehe!
Ich versinke! Ich vergehe!
Ha, schon zieht mich Morpheus hin.
Welche Wollust! Kühle Lüfte
Hauchen süße Blumendüfte,
Silbern säuseln sie im Flieh'n.

F. Müller.

Dithyrambe.

Nimmer, das glaubt mir
Erscheinen die Götter,
Nimmer allein.
Kaum daß ich Bacchus den lustigen habe,
Kömmt auch schon Amor der lächelnde Knabe,
Phöbus, der Herrliche, findet sich ein.
Sie nahen, sie kommen
Die Himmlischen alle,
Mit Göttern erfüllt sich
Die irdische Halle.

Sagt, wie bewirth' ich,
Der Erdgeborne,
Himmlischen Chor?
Schenket mir euer unsterbliches Leben,
Götter! Was kann euch der Sterbliche geben?
Hebet zu eurem Olymp mich empor!
Die Freude, sie wohnt nur
In Jupiters Saale;
O füllet mit Nektar,
O reicht mir die Schaale!

Reich' ihm die Schaale!
Schenke dem Dichter,
Hebe, nur ein!
Netz' ihm die Augen mit himmlischem Thaue,

Daß er den Styx, den verhaßten, nicht schaue,
Einer der Unsern sich dünke zu sein.
Sie rauschet, sie perlet,
Die himmlische Quelle;
Der Busen wird ruhig,
Das Auge wird helle.

v. Schiller.

β) In einer zweiten Art lyrischer Gedichte tritt, während in der bisherigen das Subject sich in die Allgewalt seines göttlichen Gegenstandes versenkt, die Subjectivität des Dichters entschieden an die Spitze des Ganzen. Zwar kann ein an sich wichtiger Gegenstand, Ruhm und Preis der Götter, Helden, Fürsten, Liebe, Schönheit, Kunst, Freundschaft den Inhalt des Gedicht ausmachen; der Dichter selbst ist es aber und seine Subjectivität, was sich in dem Inhalte ausspricht; die eigene Empfindung und Reflection unterbricht häufig den objectiven Entwickelungsgang des Gegenstandes, beleuchtet und verändert ihn und läßt somit nicht die Sache, sondern die von ihr erfüllte subjective Begeisterung zum Meister werden. „Hiemit haben wir zwei verschiedene, ja entgegengesetzte Seiten; die hinreißende Macht des Inhalts und die subjective poetische Freiheit, welche im Kampfe mit dem Gegenstande, der sie bewältigen will, hervorbricht. Der Drang dieses Gegensatzes vornehmlich ist es, welcher den Schwung und die Kühnheit der Sprache und Bilder, das scheinbar Regellose des innern Baues und Verlaufs, die Abschweifungen, Lücken, plötzlichen Uebergänge u. s. f. nothwendig macht und die innere poetische Höhe des Dichters durch die Meisterschaft bewährt, mit welcher er in künstlerischer Vollendung diesen Zwiespalt zu lösen und ein in sich selber einheitsvolles Ganzes zu produciren mächtig bleibt, das ihn als sein Werk, über die Größe seines Gegenstandes hinaushebt.“ Der allgemeine Name für Gedichte dieser Art ist Ode (ᾠδή der Gesang) *). Doch gehört hier auch die Art, welche man mit dem Namen Rhapsodie (ῥάβδος und ᾠδή der Gesang mit dem Stabe, nach Art der wandernden Sänger in Griechen-

---

*) „Der verschlungene Plan der Ode ist keine verlarvte Larve einer kleinen epischen Begebenheit. Die geschichtlichen Einwebungen sind nur Ausbrüche des lyrischen Feuergusses, welcher überrinnend nach allen Seiten des Berges abläuft. Die Empfindung fliegt, ohne alle historische Weglinie zwischen Ende, Anfang und Mitte umher, nur von ihrer Ueberspannung und Ermattung wechselnd getrieben; daher sie z. B. vielleicht am Ende einer Ode von ihrem geschichtlichen Anfange an noch stärker ergriffen sein kann, als anfangs derselben. Ja die Empfindung darf sich kühn hinstellen, im Verlaß auf die Gemeinschaftlichkeit aller Herzen, ohne ein eingewebtes Wort Begebenheit, z. B. eine Ode über Gott, Tod ꝛc.; der Dichter besingt nur eine alte feste Geschichte in der Menschenbrust. Uebrigens wird, könnte man noch sagen, das Geschichtliche im Epos erzählt, im Drama vorausgesehen und gemerkt, in der Lyrik empfunden und erlebt.“ Jean Paul.

land, welche namentlich homerische Gesänge bei feierlichen Gelegenheiten vorzutragen pflegten) bezeichnet. Von diesen beiden Formen, deren letztere jedoch ihrem Wesen nach nicht so bestimmt ist, wie die Ode, kann man sagen, daß sie uns einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne immer gern gefangen hält, verschaffen. Nicht allmählig, sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reißen sie uns aus den Netzen los, mit denen die verfeinerte Sinnlichkeit uns gern umstrickt hält *).

Die Ode wurde schon bei den Griechen zu einer sehr vollendeten Form ausgebildet und von den Römern, besonders von Horaz, nachgeahmt. Unter den Deutschen schuf, mit Rücksicht auf antike Formen, wenngleich ohne Benutzung der griechischen Götterlehre, zuerst Klopstock wirkliche Oden. Es ist keinem andern Dichter gelungen, eine ähnliche Fülle von Kraft und Phantasie in antike Formen niederzulegen.

Hermann und Thusnelda.

Ha, dort kömmt er mit Schweiß, mit Römerblute,
Mit dem Staube der Schlacht bedeckt! so schön war
Hermann niemals! So hat's ihm
Nie von dem Auge geflammt!

Komm'! ich bebe vor Lust! reich mir den Adler
Und das triefende Schwert! komm', athm', und ruh' hier
Aus in meiner Umarmung,
Von der zu schrecklichen Schlacht!

Ruh' hier, daß ich den Schweiß der Stirn abtrock'ne,
Und der Wange das Blut! Wie glüht die Wange!
Hermann! Hermann! so hat dich
Niemals Thusnelda geliebt!

Selbst nicht, da du zuerst im Eichenschatten
Mit dem bräunlichen Arm mich wilder faßtest!

Fliehend blieb ich, und sah dir
Schon die Unsterblichkeit an,

Die nun dein ist! Erzählt's in allen Hainen,
Daß Augustus nun bang mit seinen Göttern
Nektar trinket! daß Herrmann,
Hermann unsterblicher ist!

„Warum lockst du mein Haar? Liegt nicht der stumme
Todte Vater vor uns! O hätt' Augustus
Seine Heere geführet; er
Läge noch blutiger da!"

Laß dein sinkendes Haar mich, Hermann, heben,
Daß es über dem Kranz' in Locken drohe!
Siegmar ist bei den Göttern!
Folg' du, und wein' ihm nicht nach!

Klopstock.

*) Zur Würdigung dieser Dichtformen dient Manches, was Schiller in seiner Abhandlung „über das Erhabene" ausspricht.

Die Sommernacht.

Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab
In die Wälder sich ergießt, und Gerüche
Mit den Düften von der Linde
In den Kühlungen weh'n;

So umschatteten mich Gedanken an das Grab
Der Geliebten, und ich seh' in dem Walde
Nur es dämmern, und es weht mir
Von der Blüthe nicht her,

Ich genoß einst, o ihr Todten, es mit euch!
Wie umwehten uns der Duft und die Kühlung,
Wie verschönt war'st von dem Winde,
Du, o schöne Natur!

Klopstock.

Unsre Sprache.

An der Höhe, wo der Quell der Barden in das Thal
Sein fliegendes Getöne, mit Silber bewölkt,
Stürzet, da erblickt' ich, zeug' es, Hain!
Die Göttin! sie kam zu den Sterblichen herab!

Und mit Hoheit in der Miene stand sie! und ich sah
Die Geister um sie her, die den Liedern entlockt
Täuschen, ihr Gebild. Die Wurdi's Dolch
Unschuldige traf, die begleiteten sie fern,

Wie in Dämm'rung; und die Skulda's mächtigerer Stab
Errettete, die schwebten umher in Triumph,
Schimmernd, um die Göttin, hatten stolz
Mit Laube der Eiche die Schläfe sich bekränzt!

Den Gedanken, die Empfindung, treffend, und mit Kraft,
Mit Wendungen der Kühnheit, zu sagen! das ist,
Sprache des Thuiskon, Göttin, dir,
Wie unseren Helden Eroberung, ein Spiel!

O Begeist'rung! Sie erhebt sich! Feurigeres Blicks
Ergießet sich ihr Auge, die Seel' in der Gluth!
Ströme! denn du schonest deß umsonst,
Der, leer des Gefühls, den Gedanken nicht erreicht!

Wie sie herschwebt an des Quells Fall! Mächtiges Getön,
Wie Rauschen im Beginne des Walds ist ihr Schwung!
Draußen um die Felsen braust der Sturm!
Gern höret der Wand'rer das Rauschen in dem Wald!

Wie sie schwebet an der Quelle! Sanfteres Getön,
Wie Wehen in dem tieferen Wald ist ihr Schwung.
Draußen um die Felsen braust der Sturm!
Gern höret im Walde der Wanderer das Weh'n.

Die der Fremdling nicht entweiht, Teutonien erlag
Nur Siegen, unerobert!, o freiere, dich

Wagte der Geschreckten Fessel nicht
Zu fesseln! Die Adler entflogen, und du bliebst,

Die du warst! An dem Rhodan klirret sie noch laut
Die Kette des Eroberers! laut am Iber!
Also, o Britanne, schallt dir noch
Der Angel und Sachse mit herrschendem Geklirr!

So bezwang nicht an des Rheins Strom Romulus Geschecht!
Entscheidungen, Vergeltungen sprachen wir aus,
Rache, mit des Deutschen Schwert, und Wort!
Die Kette verstummte mit Varus in dem Blut!

Die dich damals mit erhielten, Sprache, da im Forst
Der Weser die Erobererkette versank,
Schweigend in der Legionen Blut,
Versank, sie umhüllt die Vergessenheit mit Macht!

Ah, die Geister der Bardiete, welche sie zur Schlacht
Ertöneten dem zürnenden Vaterlandsheer,
Folgen mit der Todeswunde dir!
Ha, Norne, dein Dolch! Wirst auch diesen, so sie klagt

Die vertilgen, du vertilgen? Bilder des Gesangs
Ihr Geister! ich beschwör' euch, ihr Genien! lehrt,
Führet mich den steilen kühnen Gang
Des Haines, die Bahn der Unsterblichkeit hinauf!

Die Vergessenheit umhüllt', o Ossian, auch dich!
Dich hoben sie hervor, und du stehest nun da!
Gleichest dich dem Griechen! trotzest ihm!
Und fragst, ob, wie du, er entflamme den Gesang?

Voll Gedanken auf der Stirne höret ihn Apoll,
Und sprach nicht! und gelehnt auf die Harfe Walhalls
Stellt sich vor Apollo Bragor hin,
Und lächelt, und schweiget, und zürnet nicht auf ihn!

Klopstock.

Sprachlich abgerundeter, aber ohne Klopstocks Kraft, finden wir die Ode, ebenfalls nach Vorbildern aus dem Alterthume, bei Stolberg, und namentlich bei Hölty, Matthisson und Salis.

An Lavater.

O Freund! wie selig waren die Hörenden,
O Freund! wie selig waren die Schauenden,
Als Gottes Wort auf dieser Erde
Wallete, arm, in Gestalt des Knechtes!

Durch den der Vater Himmel und Erde schuf,
Der hatte nirgends, wo er sein müdes Haupt
Hinlegte; dem die Engel dienen,
Diente verkannt, und wird noch verkennet!

Den reinen Quell der Wahrheit verließen oft
Die Menschen, gruben mühsam sich Löcher aus,
Wo nicht den Lechzenden die Labung
Quillet, wenn schwer ihm die Arme sinken.

Doch nahmen auf die Seinen den Göttlichen.
Genesung schöpften Kranke, die Kränkeren
An Geist Vergebung. O, wie selig
Waren die Schöpfenden aus der Quelle!

Und labt das Wehen kühlender Luft von fern;
Sie schöpften aus der Quelle, die Seligen!
Und wurden Brunnen, tränkten wieder
Tausende, tränkten der Erde Völker.

Uns armen, schwachen, irrenden Spätlingen
Tönt nicht des Hirten Stimme; die Wüste dehnt
Sich immer weiter aus, nnd länger
Werden die Schatten; schon bricht die Nacht ein.

Ach, Hüter! Hüter! ist sie bald aus, die Nacht!
Ich rief es zagend; siehe! da strahlet' es,
Und rief mit Gottes Stimme: Selig,
Welche nicht sehen, und dennoch glauben!

Stolberg.

Die Liebe.

Eine Schale des Harms, eine der Freuden wog
Gott dem Menschengeschlecht; aber der lastende
Kummer senket die Schaale,
Immer hebet die andre sich.

Irr und traurigen Tritts wanken wir unsern Weg
Durch das Leben hinab, bis sich die Liebe nah't,
Eine Fülle der Freuden
In die steigende Schaale geußt.

Wie dem Pilger der Quell silbern entgegenrinnt,
Wie der Regen des Mai's über die Blüthen träuft,
Nah't die Liebe: des Jünglings
Seele zittert, und huldigt ihr!

Nähm' er Kronen und Gold, mißte der Liebe? Gold
Ist ihm fliegende Spreu, Kronen ein Flitterband;
Alle Hoheit der Erde,
Sonder herzliche Liebe, Staub!

Loos der Engel! Kein Sturm trübet die Heiterkeit
Seiner Seele! Der Tag hüllt sich in lichter Blau;
Kuß und Flüstern und Lächeln
Flügelt Stunden an Stunden fort!

Herrscher neideten ihn, kosteten sie des Glücks,
Das dem Liebenden ward; würfen den Königsstab

Aus den Händen, und suchten
Sich ein friedliches Hüttendach.

Unter Rosengesträuch lispelt ein Quell und mischt
Zum begegnenden Bach Silber. So strömen flugs
Seel' und Seele zusammen,
Wenn allmächtige Liebe naht.

Hölty.

Abendwehmuth.

Ueber den Kiefern blinkte Hespers Lampe;
Sanft verglommen der Abendröthe Gluthen,
Und die Zitter-Espen am stillen Weiher
Säuselten leise.

Geistige Bilder stiegen aus dem Zwielicht
Der Erinnerung; mich umschwebten trübe
Die Gestalten meiner entfernten Lieben,
Und der Gestorb'nen.

Heilige Schatten! Ach! kein Erdenabend
Kann uns alle vereinen! seufzt' ich einsam
Hesper war gesunken; des Weihers Espen
Säuselten Wehmuth.

v. Salis.

Wenn man nach einer bestimmtern Unterscheidung der Ode und der Rhapsodie sucht, so dürfte sich etwa dies sagen lassen: Die Rhapsodie befolgt in der Form nicht die antike Strenge, ohne jedoch leicht und einfach zu sein; der Rhapsodien-Dichter gehorcht in dem Metrum keinem bestimmten Gesetze und erhebt sich in der Darstellung seines Inhalts nicht zu dem Schwunge, der in der Ode herrscht. Goethe, dessen Natur sich überall, selbst da, wo sie sich scheinbar ungebunden ergeht, durch das plastische Element seiner Muse leiten ließ, dichtete mit Glück in der Rhapsodenform. Einer Begeisterung, wie wir sie bei Klopstock finden, war Goethe gar nicht fähig.

Grenzen der Menschheit.

Wenn der uralte
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Ueber die Erde sä't,
Küss' ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust.

Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgend ein Mensch.
Hebt er sich aufwärts,
Und berührt
Mit dem Scheitel die Sterne,
Nirgends haften dann
Die unsichern Sohlen,
Und mit ihm spielen
Wolken und Winde.

Steht er mit festen,
Markigen Knochen
Auf der wohlgegründeten
Dauernden Erde;
Reicht er nicht auf,
Nur mit der Eiche
Oder der Rebe
Sich zu vergleichen.

Was unterscheidet
Götter von Menschen?

Daß viele Wellen
Vor jenen wandeln,
Ein ewiger Strom:
Uns hebt die Welle,
Und wir versinken.

Ein kleiner Ring
Begrenzt unser Leben,
Und viele Geschlechter
Reihen sich dauernd
An ihres Daseins
Unendliche Kette.

Goethe.

Meine Göttin.

Welcher Unsterblichen
Soll der höchste Preis sein?
Mit Niemand streit ich,
Aber ich geb' ihn
Der ewig beweglichen
Immer neuen,
Seltsamsten Tochter Jovis,
Seinem Schooßkinde,
Der Phantasie.

Denn ihr hat er
Alle Launen
Die er sonst nur allein
Sich vorbehält,
Zugestanden
Und hat seine Freude
An der Thörin.

Sie mag, rosenbekränzt,
Mit dem Lilienstengel
Blumenthäler betreten,
Sommervögeln gebieten,
Und leicht nährenden Thau
Mit Bienenlippen
Von Blüthen saugen.

Oder sie mag
Mit fliegendem Haar,
Und düsterm Blicke,
Im Winde sausen,
Um Felsenwände,
Und tausendfarbig
Wie Morgen und Abend,
Immer wechselnd,
Den Sterblichen scheinen.

Laßt uns alle
Den Vater preisen!
Den alten, hohen,
Der solch eine schöne,
Unverwelkliche Gattin
Dem sterblichen Menschen
Gesellen mögen;

Denn uns allein
Hat er sie verbunden
Mit Himmelsband,
Und ihr geboten,
In Freud' und Elend,
Als treue Gattin,
Nicht zu entweichen.

Alle die andern
Armen Geschlechter
Der kinderreichen
Lebendigen Erde
Wandeln und weiden
Im dunkeln Genuß,
Und trüben Schmerzen,
Des augenblicklichen,
Beschränkten Lebens,
Gebeugt vom Joche
Der Nothdurft.

Uns aber hat er
Seine gewandteste,
Verzärtelte Tochter,
Freu't euch! gegönnt!
Begegnet ihr lieblich,
Wie einer Geliebten,
Laßt ihr die Würde
Der Frauen im Haus.

Und daß die alte
Schwiegermutter Weisheit
Das zarte Seelchen
Ja nicht beleid'ge!

Doch kenn' ich ihre Schwester,
Die ältere, gesetztere,

Meine stille Freundin:
O daß die erst
Mit dem Lichte des Lebens
Sich von mir wende,
Die edle Treiberin,
Trösterin, Hoffnung!

Goethe.

In dieselbe Klasse gehören Goethe's Gedichte: das Göttliche, Ganymed, Prometheus, Seefahrt, An Schwager Kronos, Wanderers Sturmlied, Gesang der Geister über den Wassern, Mahomets Gesang, Elysium, deutscher Parnaß u. a. Aber auch Schiller, der Geistesverwandte Klopstocks, hat uns Gedichte gegeben, die wir nicht leicht in eine andere Rubrik bringen könnten, wie z. B. der Triumph der Liebe u. a.

γ) Noch mehr erweitert sich die Subjectivität in dem eigentlichen Liede, dessen Gegenstand nicht viel Inhalt, innere Größe und Hoheit fordert, in dem sich aber das Subject auch nicht zur Würde, zum Adel, zur Gedankenschwere erhebt. „Die Unmittelbarkeit der Freude und des Schmerzes, das Partikulare in ungehemmter Innigkeit soll gerade im Liede seinen Ausdruck finden. In seinen Liedern ist sich jedes Volk daher am meisten heimisch und behaglich." Von den bisherigen Arten unterscheidet sich das Lied durch seine Einfachheit in Ansehung des Stoffes, Ganges, Metrums, der Sprache, Bilder u. s. f. „Das Lied geht nicht etwa im begeisternden Fluge von einem Gegenstande zum andern fort, sondern haftet überhaupt beschlossener in ein und demselben Inhalte fest, sei derselbe nun eine einzelne Situation oder irgend eine bestimmte Aeußerung der Lust oder Traurigkeit, deren Stimmung und Anschauungen uns durchs Herz ziehn. In dieser Empfindung oder Situation bleibt das Lied ohne Ungleichheit des Fluges und Affects, ohne Kühnheit der Wendungen und Uebergänge, ruhig und einfach stehen und bildet nur dieses Eine im leichten Flusse der Vorstellung bald abgebrochener und concentrirter, bald ausgebreiteter und folgerechter, sowie in sangbaren Rhythmen und leicht faßlichen, ohne mannigfaltige Verschlingung wiederkehrenden Reimen zu einem Ganzen aus. Gerade die Liederpoesie stirbt, im Unterschiede der Epopoee, nicht aus, sondern erweckt sich immer von Frischem. Dies Blumenfeld erneuert sich in jeder Jahreszeit. Das einzelne Lied, wie die einzelne Stimmung entsteht und vergeht, regt an, erfreut und wird vergessen. Jede Zeit schlägt ihren neuen Liederton an, und der frühere klingt ab, bis er gänzlich verstummt. Dennoch aber muß jedes Lied nicht sowohl eine Darstellung der Persönlichkeit des Sängers als solchen, als eine Gemeingültigkeit haben, welche vielfach anspricht, gefällt,

die gleiche Empfindung anregt und so nun auch von Munde zu Munde geht. Lieder, die nicht allgemein in ihrer Zeit gesungen werden, sind selten echter Art" *).

Unter den Liedern stellen sich wieder einzelne Arten mit besonderer Eigenthümlichkeit heraus, und nennen wir zunächst das Volkslied, über dessen Character wir schon oben gesprochen haben. Zur Ergänzung des oben S. 230 Gesagten mögen hier noch einige Beispiele deutscher Volkslieder aufgeführt werden.

Blaublümlein.

Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht
Wohl über die schönen Blaublümlein;
Sie sind verwelket, verdörret.

Ein Knabe hatt' ein Mägdlein lieb,
Sie liefen heimlich von Hause fort;
Es wußt's nicht Vater noch Mutter.

Sie liefen weit ins fremde Land,
Sie hatten weder Glück noch Stern;
Sie sind verdorben gestorben.

Auf ihrem Grab Blaublümlein blüh'n,
Umschlingen sich treu wie sie im Grab;
Der Reif sie nicht wölket, nicht dorret.

Das traurige Mägdlein.

Ich weiß ja, warum ich so traurig bin,
Mein Schatz ist gezogen nach England hin,
Er hat mich gelassen alleine:
Da sitz' ich, spinne und weine.

Den Samstag vor'm heiligen Osterfest,
Da bin ich zum letzten Mal lustig gewest
Des Ostertags zog er sein Straßen,
Da hat mich alle Freude verlassen.

Ach, lieber Schatz kehre bald wieder heim,
Und komm zu deinem treuen Mägdelein,
Ach komm in ihre Arme,
Laß sie an deinem Herzen erwarmen.

Was hilft mir alles Gut von Brabant,
Wenn mein Liebster ist in Engeland?
Was alle Schätze von Flandern,
Wenn er in die Fremde thut wandern?

Verspätung.

Mutter, ach Mutter! Es hungert mich,
Gieb mir Brod sonst sterbe ich.

Warte nur mein liebes Kind,
Morgen wollen wir säen geschwind.

Und als das Korn gesäet war,
Rief das Kind noch immerdar:

Mutter, ach Mutter! Es hungert mich,
Gieb mir Brod, sonst sterbe ich.

Warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir erndten geschwind.

Und als das Korn geerndtet war,
Rief das Kind noch immerdar:

Mutter, ach Mutter! Es hungert mich,
Gieb mir Brod, sonst sterbe ich.

Warte nur mein liebes Kind!
Morgen wollen wir dreschen geschwind.

Und als das Korn gedroschen war,
Rief das Kind noch immerdar:

Mutter, ach Mutter! Es hungert mich,
Gieb mir Brod, sonst sterbe ich.

Warte nur, mein liebes Kind,
Morgen wollen wir mahlen geschwind.

---

*) Hegel's Aesthetik.

Und als das Korn gemahlen war,
Rief das Kind noch immerdar:

Mutter, ach Mutter! Es hungert mich,
Gieb mir Brod, sonst sterbe ich.

Warte nur mein liebes Kind!
Morgen wollen wir backen geschwind,

Und als das Brod gebacken war,
Da lag das Kind schon auf der Bahr.

Den Volksliedern gegenüber stehen nun die „Lieder einer in sich vielfach bereicherten Bildung, welche sich zu geselliger Erheiterung an den mannigfaltigsten Scherzen, anmuthigen Wendungen, kleinen Vorfällen und sonstigen galanten Einkleidungen ergötzt, oder empfindsamer sich an die Natur und an Situationen des engern menschlichen Lebens wendet, und diese Gegenstände so wie die Gefühle dabei und darüber beschreibt, indem der Dichter in sich zurückgeht und sich an seiner eigenen Subjectivität und deren Herzensregungen weidet.“ Darnach hat man nun diesen Liedern wieder besondere Namen gegeben und sie schlechtweg gesellige Lieder oder Frühlings-, Winter-, Herbstlieder u. s. f., Tisch-, Wein-, Punschlieder, Liebes-, Kriegs-, Vaterlandslieder u. s. f. genannt.

Zur nähern Erwägung der unterscheidenden Momente und zur Beurtheilung der Art und Weise, wie in dem Liede der lyrische Inhalt gefaßt wird, mögen folgende Lieder dienen:

Klage.

Wieder sollt' ich singen
Von der Rosen Noth,
Und des Maien Güte,
Der mit reicher Blüthe
Schmückt den wilden Hag;
Aber mich bezwingen
Leider! Sorg' und Noth,
Daß ich mit Getöne
Leichter Blumen Schöne
Nicht mehr preisen mag.

Ach, die Wunderholde,
So ich liebgewann,
Zürnt ob meinen Klagen.
Ihr soll ich entsagen,
Ich, so warm und treu?
Weh! an Minnesolde
Darbt ihr Unterthan.
Nein! Ich weiß von Rosen
Heuer nichts zu kosen,
Nichts vom schönen Mai!

Nach Konrad von Würzburg.

Minnelied.

Wohl alle Gedanken
Des Herzens vereine
Ich ohne Wanken
Besorglich auf das Eine
Wie ich bescheine,
Daß ich schon lange
Mit Sange
Sie meine;
Mit treuem Muthe,
Die Reine,
Die Gute.

Euch dank' ich, ihr Sinne.
Die freundliche Lehre,
Daß ich sie minne,
Die Gluth geschäftig nähre,
Und Liebchens Ehre
Durch neue Weisen
Zu preisen
Begehre.
Ja, ich ersehne

Die Hehre,
Die Schöne.

O sagt, wer die Stunden
Des Heiles beschriebe,
Wenn, überwunden,
Sie mein aus zartem Triebe,
Mein würd' und bliebe!
Wie sie von Leiden
Zu Freuden
Mich hübe,
Zum Paradiese!
Die Liebe!
Die Süße.

Nach Heinrich von Veldeg.

Wünsche.

Der Mai der kommt gegangen,
Und hat die schönen Wangen
Mit Blumen ausgemalt.
Das Leid der langen Fröste
Wird durch die warmen Weste
Mit Wollust reich bezahlt.

Auch euer Tag der Liebe
Will ganz nicht stehen trübe,
Stellt sich erfreuter ein,
Und alles, was wir fragen,
Das sagt in Einem Sagen:
Ihr sollt gebunden sein.

D'rum will auch mir gebühren,
Daß ich euch helfe zieren:
Nehmt dieses schlechte Band.
Ihr Wünsche, die ich schicke,
Habt mehr, als ich, Gelücke,
Und schlingt's ihm um die Hand.

Ich bitte seinetwegen
Von Gott ihm so viel Segen,
Als Stern' am Himmel stehn,
Als Zweige sind in Wäldern,
Als Kräuter auf den Feldern,
Als Fisch' im Meere gehn!

P. Flemming.

Schmiedegesellenlied.

Wohlauf, Gesellen!
Macht wiederprellen
Von Eisen, das hitzt,
An euren Stellen
Des Ambos Schwellen,
Daß donnert und blitzt!

Ja, laßt uns schmieden
Und wacker glüden
Mit richtigem Schlag,
Uns ist beschieden,
Ganz zu ermüden
Bis um den Mittag.

Auf, ihr Gesellen,
Daß beim Erhellen
Des Himmels geschwind
Bei Hammerfällen
Aus unsern Zellen
Das Liedlein beginnt!

Die Hähne horchen
Und haben uns Dank,
Indem wir sorgen,
Um nicht zu borgen,
Kost, Kleider und Trank.

Wohlauf, Gesellen!
Macht widerprellen
Vom Eisen, das hitzt,
An euren Stellen
Des Ambos Schwellen,
Daß donnert und blitzt!

Aus einer Sammlung von Matthias Abele.

Der Tod.

Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben?
Gestern bei dem Saft der Trauben,
(Bildet euch mein Schrecken ein!)
Kam der Tod zu mir herein.

Drohend schwang er seine Hippe,
Drohend sprach das Furchtgerippe:
Fort, du theurer Bacchusknecht!
Fort, du hast genug gezecht!

Lieber Tod, sprach ich mit Thränen,
Solltest du nach mir dich sehnen?
Sieh, da stehet Wein für dich!
Lieber Tod, verschone mich!

Lächelnd greift er nach dem Glase;
Lächelnd macht er's auf der Base,
Auf der Pest Gesundheit leer;
Lächelnd setzt er's wieder her.

Fröhlich glaub' ich mich befreiet,
Als er schnell sein Droh'n erneuet,
Narre, für dein Gläschen Wein
Denkst du, spricht er, los zu sein?

Tod, bat ich, ich möcht' auf Erden
Gern ein Mediciner werden.
Laß mich! ich verspreche dir
Meine Kranken halb dafür.

Gut, wenn das ist, magst du leben!
Ruft er. Nur sei mir ergeben.
Lebe, bis du satt geküßt,
Und des Trinkens müde bist.

O! wie schön klingt dies den Ohren!
Tod, du hast mich neu geboren!
Dieses Glas voll Rebensaft,
Tod, auf gute Brüderschaft!

Ewig muß ich also leben.
Ewig! denn, beim Gott der Reben!
Ewig soll mich Lieb' und Wein,
Ewig Wein und Lieb' erfreun!

G. E. Lessing.

Vaterlandslied.

Stimmt an mit hellem hohen Klang,
Stimmt an das Lied der Lieder,
Des Vaterlandes Hochgesang;
Das Waldthal hall' ihn wieder!

Der alten Barden Vaterland,
Dem Vaterland der Treue,
Dir, niemals ausgesung'nes Land,
Dir weih'n wir uns auf's neue.

Zur Ahnentugend wir uns weih'n,
Zum Schutze deiner Hütten;
Wir lieben deutsches Fröhlichsein
Und alte deutsche Sitten.

Die Barden sollen Lieb' und Wein,
Doch öfter Tugend preisen,
Und sollen bied're Männer sein,
In Thaten und in Weisen.

Ihr Kraftgesang soll himmelan
Mit Ungestüm sich reißen!
Und jeder echte deutsche Mann
Soll Freund und Bruder heißen.

M. Claudius.

Rheinweinlied.

Bekränzt mit Laub den lieben vollen
Becher
Und trinkt ihn fröhlich leer.
In ganz Europia, ihr Herren Zecher!
Ist solch ein Wein nicht mehr.

Er kommt nicht her aus Ungarn noch
aus Polen,
Noch wo man franzmänn'sch spricht;
Da mag Sanct Veit, der Ritter, Wein
sich holen!
Wir holen ihn da nicht.

Ihn bringt das Vaterland aus seiner
Fülle;
Wie wär' er sonst so gut!
Wie wär' er sonst so edel und so stille,
Und doch voll Kraft und Muth!

Er wächst nicht überall im deutschen
Reiche;
Und viele Berge, hört,
Sind, wie die weiland Kreter, faule
Bäuche,
Und nicht der Stelle werth.

Thüringens Berge, zum Exempel, brin-
gen
Gewächs, sieht aus wie Wein,

Ist's aber nicht; man kann dabei nicht
singen,
Dabei nicht fröhlich sein.

Im Erzgebirge dürft ihr auch nicht suchen,
Wenn ihr Wein finden wollt;
Das bringt nur Silbererz und Kobalt-
kuchen,
Und etwas Laufegold.

Der Blocksberg ist der lange Herr Phi-
lister,
Er macht nur Wind, wie der;
D'rum tanzen auch der Kuckuck und
sein Küster
Auf ihm die Kreuz und Quer.

Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsre
Reben:
Gesegnet sei der Rhein!
Da wachsen sie am Ufer hin, und geben
Uns diesen Labewein.

So trinkt ihn denn, und laßt uns alle
Wege
Uns freu'n und fröhlich sein!
Und wüßten wir, wo Jemand traurig
läge,
Wir gäben ihm den Wein.

M. Claudius.

Gefunden.

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.

Im Schatten sah' ich
Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Aeuglein schön.

Ich wollt' es brechen,
Da sagt' es fein:
Soll ich zum Welken
Gebrochen sein?

Ich grub's mit allen
Den Würzlein aus,
Zum Garten trug ich's
Am hübschen Haus.

Und pflanzt' es wieder
Am stillen Ort;
Nun zweigt es immer
Und blüht so fort.

Goethe.

Mailied.

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen die Blüthen
Aus jedem Zweig,
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.

Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust!
O Erd', o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb', o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blüthendampfe
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb' ich dich!
Wie blickt dein Auge!
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft.

Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,

Die du mir Jugend
Und Freud' und Muth,

Zu neuen Liedern
Und Tänzen giebst!
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!

Goethe.

Kriegslied.

Zottelbär und Pantherthier
Hat der Pfeil bezwungen,
Nur für Geld im Drahtspalier
Zeigt man noch die Jungen.

Auf den Wolf, so viel ich weiß,
Ist ein Preis gesetzet;
Wo er immer hungerheiß
Geht, wird er gehetzet.

Reinecke der Fuchs, der sitzt
Lichtscheu in der Erden,
Und verzehrt, was er stipitzt,
Ohne fett zu werden.

Aar und Geier nisten nur
Auf der Felsen Rücken,
Wo kein Sterblicher die Spur
In den Sand mag drücken.

Schlangen sieht man gar nicht mehr,
Ottern und dergleichen,
Und der Drachen Greuelheer
Mit geschwoll'nen Bäuchen.

Nur der Franzmann zeigt sich noch
In dem deutschen Reiche;
Brüder, nehmt die Büchse doch,
Daß er gleichfalls weiche!

v. Kleist.

Trinklied.

Aus Feuer ward der Geist geschaffen,
D'rum schenkt mir süßes Feuer ein,
Die Lust der Lieder und der Waffen,
Die Lust der Liebe schenket ein,
Der Traube süßes Sonnenblut,
Das Wunder glaubt und Wunder thut!

Was soll ich mit dem Zeuge machen,
Dem Wasser, ohne Saft und Kraft,
Gemacht für Frösche, Kröten, Drachen,
Und für die ganze Würmerschaft;
Für Menschen muß es frischer sein,
D'rum schenket Wein und bringet Wein!

O Wonnesaft der edlen Reben,
O Gegengift für jede Pein,
Wie matt und wäss'rig wär' das Leben,
Wie ohne Stern und Sonnenschein,
Wenn du, der einzig leuchten kann,
Nicht zündest deine Lichter an!

Es wären Glaube, Liebe, Hoffen,
Und alle Herzens-Herrlichkeit
Im nassen Jammer längst ersoffen,
Und alles Leben hieße Leid,
Wärst du nicht in der Wassersnoth
Des Muthes Sporn, der Sorge Tod!

D'rum dreimal Ruf und Klang gegeben,
Ihr frohen Brüder, stimmet an:
Dem frischen, kühlen Wein im Leben,
Der Schiff und Segel treiben kann.
Ruft Wein! Klingt Wein! Und aber Wein!
Und trinket aus und schenket ein!

Aus Feuer ward der Geist geschaffen,
D'rum schenkt mir süßes Feuer ein,
Die Lust der Lieder und der Waffen,
Die Lust der Liebe schenket ein,
Der Traube süßes Sonnenblut,
Das Wunder glaubt und Wunder thut!

E. M. Arndt.

Winter.

In den jungen Tagen
Hatt' ich frischen Muth,
In der Sonne Strahlen
War ich stark und gut.

Liebe, Lebenswogen,
Sterne, Blumenluft!
Wie so stark die Sehnen!
Wie so voll die Brust!

Und es ist zerronnen,
Was ein Traum nur war;
Winter ist gekommen,
Bleichend mir das Haar.

Bin so alt geworden,
Alt und schwach und blind,
Ach! verweht das Leben,
Wie ein Nebelwind!

A. v. Chamisso.

Frisch gesungen.

Hab' oft im Kreise der Lieben
In duftigem Grase geruht,
Und mir ein Liedlein gesungen,
Und alles war hübsch und gut.

Hab' einsam auch mich gehärmet
In bangem düsterem Muth,
Und habe wieder gesungen,
Und alles war wieder gut.

Und manches, was ich erfahren,
Verkocht' ich in stiller Wuth,
Und kam ich wieder zu singen,
War alles auch wieder gut.

Sollst nicht uns lange klagen,
Was alles dir wehe thut,
Nur frisch, nur frisch gesungen!
Und alles wird wieder gut.

A. v. Chamisso.

Einkehr.

Bei einem Wirthe, wundermild,
Da war ich jüngst zu Gaste;
Ein gold'ner Apfel war sein Schild
An einem langen Aste.

Es war der gute Apfelbaum,
Bei dem ich eingekehret;
Mit süßer Kost und frischem Schaum
Hat er mich wohl genähret.

Es kamen in sein grünes Haus
Viel leichtbeschwingte Gäste;
Sie sprangen frei und hielten Schmaus
Und sangen auf das Beste.

Ich fand ein Bett zu süßer Ruh'
Auf weichen, grünen Matten;
Der Wirth, er deckte selbst mich zu
Mit seinem kühlen Schatten.

Nun fragt' ich nach der Schuldigkeit,
Da schüttelt er den Wipfel.
Gesegnet sei er allezeit,
Von der Wurzel bis zum Gipfel!

L. Uhland.

Uebergegossen.

Du hast den Becher mir zu voll gegossen,
Und auf die Hand ist dir der Wein geflossen:
Trink' ab, trink' ab mit deinen rothen Lippen!
Ich will von deiner Hand die Tropfen nippen.

Und um des Bechers Rand such' ich die Stelle,
Wo du geküßt die goldbeschäumte Welle,
So will ich deines Mundes Küsse küssen,
Bis du den Mund mir selbst wirst reichen müssen.

Und wenn dein Herz es meint mit diesem Zecher,
So wie der Krug es meint mit seinem Becher,
Nur zu, nur zu, und laß es überfließen!
So wirst du meiner Liebe Keim begießen.

W. Müller.

Sandlieder.

Ich meine nicht den Wüstensand,
Den Tummelplatz des wilden Hirschen;
Die Körner mein' ich, die am Strand
Des Meeres unter mir erknirschen.

Denn jener ist ein weh'nder Fluch,
Der Wüste rastlos irrende Seele.
Er legt, ein brennend Leichentuch,
Sich über Reiter und Kamele.

Der Sand des Meer's ist kühl und frisch,
Und feucht von Furchen und von Gleisen,
Ein allezeit gedeckter Tisch,
Auf dem die Möven Fische speisen.

Vom Meere fährt heran der Wind;
Die Körner weh'n, Meergräser schwanken.
Auf flücht'gem Meeressande sind
Unstet und flüchtig die Gedanken.

Wie dieser Sand vor Wind und Fluth
Sich jagt in wirbelnden Gestalten,
So fährt und schweift mein irrer Muth,
Und keine Stätte kann ihn halten.

F. Freiligrath.

Auf der Stufe des Liedes ist nun aber auch ein höherer und allgemeiner Inhalt nicht ausgeschlossen. Die Sehnsucht nach Gott, die Bitte um seine Gnade, Reue, Hoffnung, Zuversicht, Zweifel, Glaube des religiös gestimmten Herzens bilden ebenfalls den Gegenstand des Liedes und zwar des protestantischen Kirchenliedes. Denn es war eigentlich der Protestantismus, der den Inhalt des religiösen Bewußtseins der Form des Liedes anzupassen verstand.

Ein' feste Burg 2c.

Ein' veste Burg ist unser Gott,
Ein' gute Wehr und Waffen;
Er hilft uns frei aus aller Noth,
Die uns itzt hat betroffen.
Der alt' böse Feind,
Mit Ernst ers itzt meynt.
Groß' Macht und viel List
Sein' grausam' Rüstung ist;
Auf Erd' ist nicht sein's Gleichen.

Mit unsrer Macht ist nichts gethan,
Wir sind gar bald verloren.
Es streit't für uns der rechte Mann,
Den Gott selbs hat erkoren.
Fragst du, wer der ist?
Er heißt Jesus Christ,
Der Herr Zebaoth,
Und ist kein ander Gott;
Das Feld muß er behalten.

Und wenn die Welt voll Teufel wär'
Und wollt' uns gar verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr;
Es soll uns doch gelingen.
Der Fürst dieser Welt,
Wie sauer er sich stellt,
Thut er uns doch nicht;
Das macht: er ist gericht't,
Ein Wörtlein kann ihn fällen.

Das Wort sie sollen lassen stahn
Und kein'n Dank dazu haben.
Er ist bei uns wohl auf dem Plan,
Mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie den Leib,
Gut, Ehr, Kind und Weib:
Laß fahren dahin!
Sie haben's kein'n Gewinn;
Das Reich muß uns doch bleiben.

M. Luther.

O Haupt voll Blut und Wunden.

O Haupt, voll Blut und Wunden,
Voll Schmerz und voller Hohn,
O Haupt, zum Spott gebunden
Mit einer Dornenkron',
O Haupt, sonst schön gezieret
Mit höchster Ehr' und Zier,
Jetzt aber hoch schimpfieret,
Gegrüßet seist du mir!

Du edles Angesichte,
Davor sonst schrickt und scheut
Das große Weltgerichte,
Wie bist du so bespeit?
Wie bist du so erbleichet?
Wer hat dein Augenlicht,
Dem sonst kein Licht mehr gleichet,
So schändlich zugericht't?

Die Farbe deiner Wangen,
Der rothen Lippen Pracht
Ist hin, und ganz vergangen;
Des blassen Todes Macht
Hat alles hingenommen,
Hat alles hingerafft;
Und daher bist du kommen
Von deines Leibes Kraft.

Nun was du, Herr, erduldet,
Ist alles meine Last;
Ich hab' es selbst verschuldet,
Was du getragen hast.
Schau her! hier steh ich Armer,
Der Zorn verdienet hat;
Gieb mir, o mein Erbarmer,
Den Anblick deiner Gnad'!

Es dient zu meinen Freuden
Und kommt mir herzlich wohl,
Wenn ich in deinem Leiden,
Mein Heil, mich finden soll.
Ach mögt' ich, o mein Leben,
An deinem Kreuze hier
Mein Leben von mir geben!
Wie wohl geschähe mir!

Ich danke dir von Herzen,
O Jesu, liebster Freund,
Für deines Todes Schmerzen,
Da du's so gut gemeint.
Ach gieb, daß ich mich halte
Zu dir und deiner Treu',
Und, wenn ich nun erkalte,
In dir mein Ende sei!

Wenn ich einmal soll scheiden,
So scheide nicht von mir!
Wenn ich den Tod soll leiden,
So tritt du dann herfür!
Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein:
So reiß' mich aus den Aengsten
Kraft deiner Angst und Pein!

Erscheine mir zum Schilde,
Zum Trost in meinem Tod,
Und laß mich sehn dein Bilde
In deiner Kreuzesnoth!
Da will ich nach dir blicken;
Da will ich glaubensvoll
Dich fest an mein Herz drücken:
Wer so stirbt, der stirbt wohl.

P. Gerhard.

Wie groß ist des Allmächt'gen Güte.

Wie groß ist des Allmächt'gen Güte!
Ist der ein Mensch, den sie nicht rührt,
Der mit verhärtetem Gemüthe
Den Dank erstickt, der ihr gebührt?
Nein, seine Liebe zu ermessen,
Sei ewig meine größte Pflicht.
Der Herr hat mein noch nie vergessen;
Vergiß, mein Herz, auch seiner nicht!

Wer hat mich wunderbar bereitet?
Der Gott, der meiner nicht bedarf.
Wer hat mit Langmuth mich geleitet?
Er, dessen Rath ich oft verwarf.
Wer stärkt den Frieden im Gewissen?
Wer giebt dem Geiste neue Kraft?
Wer läßt mich so viel Glück genießen?
Ist's nicht sein Arm, der alles schafft?

Schau', o mein Geist, in jenes Leben,
Zu welchem du erschaffen bist,
Wo du, mit Herrlichkeit umgeben
Gott ewig sehn wirst, wie er ist.
Du hast ein Recht zu diesen Freuden,
Durch Gottes Güte sind sie dein.
Sieh, darum mußte Christus leiden,
Damit du könntest selig sein!

Und diesen Gott sollt ich nicht ehren?
Und seine Güte nicht verstehn?
Er sollte rufen; ich nicht hören?
Den Weg, den er mir zeigt, nicht gehn?
Sein Will' ist mir in's Herz geschrieben;
Sein Wort bestärkt ihn ewiglich.
Gott soll ich über alles lieben,
Und meinen Nächsten gleich als mich.

Dieß ist mein Dank, dieß ist sein Wille,
Ich soll vollkommen sein, wie er.
So lang ich dies Gebot erfülle,
Stell' ich sein Bildniß in mir her.
Lebt seine Lieb' in meiner Seele,
So treibt sie mich zu jeder Pflicht;
Und ob ich schon aus Schwachheit fehle,
Herrscht doch in mir die Sünde nicht.

O Gott, laß deine Güt' und Liebe
Mir immerdar vor Augen sein!
Sie stärk' in mir die guten Triebe,
Mein ganzes Leben dir zu weihn.
Sie tröste mich zur Zeit der Schmerzen;
Sie leite mich zur Zeit des Glücks;
Und sie besieg' in meinem Herzen
Die Furcht des letzten Augenblicks.

C. F. Gellert.

δ) Wir kommen nun zu einem Kreise von Gedichten, die ihre Stellung zwischen der Ode und dem Liede haben, deren Charakteristisches darin besteht, daß in ihnen die Unmittelbarkeit des Empfindens sich aufhebt und zur Reflection und Betrachtung erweitert; Gedichte, in denen die Subjectivität zwar immer das Hervorstechende und Herrschende bleibt, in denen sich aber zugleich Kenntniß, Bildung, sogar Gelehrsamkeit in poetischer Weise geltend machen.

Als Hauptform dieser Klasse nennen wir das Lehrgedicht*), und zwar heben wir zunächst diejenige Behandlungsweise hervor, deren Character neuerdings am schärfsten in Schiller hervorgetreten ist. Wir denken hiebei nämlich an Gedichte, wie die Ideale, Resignation, das Ideal und das Leben, die Künstler u. a. Vergegenwärtigen wir uns nur das eine:

Das Ideal und das Leben.

Ewigklar und spiegelrein und eben
Fließt das zephyrleichte Leben
Im Olymp den Seligen dahin.
Monde wechseln und Geschlechter fliehen;
Ihrer Götterjugend Rosen blühen
Wandellos im ewigen Ruin —
Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl,
Auf der Stirn des hohen Uraniden
Lächelt ihr vermählter Strahl.

Wollt ihr schon auf Erden Göttern gleichen,
Frei sein in des Todes Reichen,

---

*) „Das Lehrgedicht gehört in die lyrische Abtheilung. Es läßt auf innere geistige Gegenstände den Brennpunkt der Empfindung fallen, und in diesem leuchten und brennen sie; und dieses so sehr, daß der flammende Pindar ganze Reihen kalter Lehrsätze zu seinem korinthischen Erz einschmilzt. Reflectionen oder Kenntnisse werden nicht an sich zur Lehre, sondern für das Herz zur Einheit der Empfindung gereiht und als eine mit Blumenketten umwickelte Frucht dargeboten. In der Dichtkunst ist jeder Gedanke der Nachbar eines Gefühls, und jede Gehirnkammer stößt an eine Herzkammer." Jean Paul.

Brechet nicht von seines Gartens Frucht!
An dem Scheine mag der Blick sich weiden;
Des Genusses wandelbare Freuden
Rächet schleunig der Begierde Flucht.
Selbst der Styx, der neunfach sie umwindet,
Wehrt die Rückkehr Ceres Tochter nicht;
Nach dem Apfel greift sie und es bindet
Ewig sie des Orkus Pflicht.

Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten;
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben in des Lichtes Fluren
Göttlich unter Göttern die Gestalt.
Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch;
Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In des Ideales Reich.

Jugendlich, von allen Erdenmalen
Frei, in der Vollendung Strahlen
Schwebe hier der Menschheit Götterbild,
Wie des Lebens schweigende Phantome
Glänzend wandeln an dem styg'schen
Strome,
Wie sie stand im himmlischen Gefild,
Ehe noch zum traurigen Sarkophage
Die Unsterbliche herunterstieg.
Wenn im Leben noch des Kampfes Wagen
Schwankt, erscheinet hier der Sieg.

Nicht vom Kampf die Glieder zu entstricken,
Den Erschöpften zu erquicken,
Wehet hier des Sieges duft'ger Kranz.
Mächtig, selbst wenn eure Sehnen ruhten,
Reißt das Leben euch in seine Fluten,
Euch die Zeit in ihren Wirbeltanz.
Aber, sinkt des Muthes kühner Flügel,
Bei der Schranken peinlichem Gefühl,
Dann erblicket von der Schönheit Hügel
Freudig das erflogne Ziel.

Wenn es gilt zu herrschen und zu schirmen,
Kämpfer gegen Kämpfer stürmen,
Auf des Glückes, auf des Ruhmes Bahn:
Da mag Kühnheit sich an Kraft zerschlagen
Und mit krachendem Getös die Wagen
Sich vermengen auf bestäubtem Plan.
Muth allein kann hier den Dank erringen,
Der am Ziel des Hippodromos winkt.
Nur der Starke wird das Schicksal zwingen,
Wenn der Schwächling untersinkt.

Aber der, von Klippen eingeschlossen,
Wild und schäumend sich ergossen,
Sanft und eben rinnt des Lebens Fluß
Durch der Schönheit stille Schattenlande,
Und auf seiner Wellen Silberrande
Malt Aurora sich und Hesperus.
Aufgelöst in zarter Wechselliebe,
In der Anmuth freiem Bund vereint,
Ruhen hier die ausgesöhnten Triebe,
Und verschwunden ist der Feind.

Wenn das Todte bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt:
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve
Und, beharrlich ringend, unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.
Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter
Born;
Nur des Meißels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn.

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts
entsprungen
Steht das Bild vor dem entzückten Blick:
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
In des Sieges hoher Sicherheit;
Ausgestoßen hat es jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit.

Wenn ihr in der Menschheit traur'ger Blöße
Steht vor des Gesetzes Größe,
Wenn dem Heiligen die Schuld sich naht:
Da erblasse vor der Wahrheit Strahle
Eure Tugend, vor dem Ideale
Fliehe muthlos die beschämte That.
Kein Erschaffner hat dies Ziel erflogen;
Ueber diesen grauen Schlund
Trägt kein Nachen, keiner Brücke Bogen,
Und kein Anker findet Grund.

Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken
Und die Furchterscheinung ist entflohn,
Und der ew'ge Abgrund wird sich füllen;
Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sclavensinn, der es verschmäht;
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.

Wenn der Menschheit Leiden euch umfangen,
Wenn dort Priams Sohn der Schlangen
Sich erwährt mit namenlosem Schmerz:
Da empöre sich der Mensch, es schlage
An des Himmels Wölbung seine Klage
Und zerreiße euer fühlend Herz!
Der Natur furchtbare Stimme siege
Und der Freude Wange werde bleich,
Und der heil'gen Sympathie erliege
Das Unsterbliche in euch.

Aber in den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Thräne fließt hier mehr dem Leiden,
Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr.
Lieblich, wie der Iris Farbenfeuer
Auf der Donnerwolke duft'gem Thau
Schimmert durch der Wehmuth düstern Schleier
Hier der Ruhe heitres Blau.

Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte
Ging in ewigem Gefechte
Einst Alcid des Lebens schwere Bahn,
Rang mit Hydern und umarmt' den Leuen,
Stürzte sich, die Freunde zu befreien
Lebend in des Todtenschiffers Kahn.
Alle Plagen, alle Erdenlasten
Wälzt der unversöhnten Göttin List
Auf die will'gen Schultern des Verhaßten,
Bis sein Lauf geendigt ist. —

Bis der Gott des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens,
Fliegt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronions Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal.

Diesem Gedichte liegt die ganze Philosophie, welche Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen niedergelegt hat, zum Grunde, und es ist bewundernswürdig, wie er denselben Gedanken die verschiedensten dichterischen Formen zu geben weiß, wie er seine Ansichten bald als Elegiee, bald als Parabel u. s. w. ausspricht. In andern Gedichten, wie die Worte des Glaubens, des Wahns,

giebt sich die Lehrweisheit Schillers von allgemeinern Gesichtspunkten aus zu erkennen.

„Was diese Gedichte auszeichnet, ist besonders der großartige Grundgedanke ihres Inhalts, von welchem der Dichter jedoch weder dithyrambisch fortgerissen erscheint, noch im Drange der Begeisterung mit der Größe seines Gegenstandes kämpft, sondern desselben vollkommen Meister bleibt und ihn mit eigener poetischer Reflection, in ebenso schwungreicher Empfindung als umfassender Weite der Betrachtung mit hinreißender Gewalt in den prächtigsten volltönendsten Worten und Bildern, doch meist ganz einfachen, aber schlagenden Rhythmen und Reimen, nach allen Seiten hin vollständig explicirt. Diese großen Gedanken und gründlichen Interessen, denen sein ganzes Leben geweiht war, erscheinen deshalb als das innerste Eigenthum seines Geistes, aber er singt nicht still in sich oder im geselligen Kreise, wie Goethes liederreicher Mund, sondern wie ein Sänger, der einen für sich selbst würdigen Gehalt einer Versammlung der Hervorragendsten und Besten vorträgt" *).

Schillers Form des Lehrgedichts ist die dem Wesen der Poesie am meisten entsprechende, da das Lehrgedicht, wie schon oben bemerkt wurde, aus der Poesie eigentlich zu entfernen ist. Bei Gelegenheit des Ueberganges der symbolischen Kunst zur klassischen bemerkt Hegel sehr treffend von dem Lehrgedicht: „Wird eine Bedeutung, wenn sie auch in sich selbst ein konkretes zusammenhängendes Ganzes bildet, für sich als Bedeutung aufgefaßt und nicht als solche gestaltet, sondern nur von außen her mit künstlerischem Schmuck versehen, so entsteht das Lehrgedicht." In ihm liegt also das Künstlerische nur in der Form, in der Außenseite, etwa in dem Metrum, in Episoden, Gleichnissen u. dgl. Diese stehen neben dem Inhalte als ein Beiwerk und vermögen oft nicht einmal die Trockenheit des Lehrens lebendig zu machen. Gegenstand solcher Gedichte sind zuweilen trockene Wahrheiten der Moral, des christlichen Lebens und Glaubens, die Kunst zu lieben, Lehrsätze der Physik und Astronomie u. dgl. **). Als Beispiel solcher trockenen Poesien führen wir nur ein Gedicht auf:

---

*) Hegels Aesthetik.

**) „Kein seltsameres Unternehmen läßt sich wohl denken, als die Geognosie zu einem didactischen Gedicht und zwar zu einem ganz imaginativen auszubilden, und doch ist es von einem Mitgliede der geologischen Gesellschaft zu London geschehen, welche auf diese Weise ein für jeden Reisenden unerläßliches Studium zu fördern und unter die Menge zu bringen trachtet." Goethe.

Philosophisches Gedicht von den Kometen.

Mein Lied beschreibt den Stern, der weit von unsern Kreisen
Nur selten sich uns naht, uns Kopf und Schweif zu weisen,
Und wenn er sich so tief in unsre Welt verirrt,
Des Weisen Neugier reizt, des Pöbels Schrecken wird.
O möchte mir davon ein solches Werk gelingen,
Als wenn es Opitz wagt, Vesuvens Brand zu singen,
Und durch sein Beispiel zeigt, auch so ein Vers sei schön,
Der nur Gelehrte reizt, den Kinder nicht verstehn!

Das Volk, dem die Natur das Haupt umsonst erhöhet,
Das stets den trägen Blick zur niedern Erde drehet,
Vergißt sich doch manchmal, und sieht den Himmel an,
Wenn seine Schläfrigkeit was Neues reizen kann:
Bald, wenn es dunkle Nacht, am heitern Mittag, schrecket,
Da uns der schwarze Mond das Sonnenlicht verdecket;
Bald, wenn bei Phöbus Glanz, da jeder Stern vergeht,
Mit kühnem Schimmer noch die lichte Venus steht;
Bald, wenn gebrochnes Licht, das durch die Dünste strahlet,
Der Einfalt Sarg und Schwert und Todtenköpfe malet.
Doch kann wohl nichts so sehr der Dummheit furchtbar sein,
Als Sterne, die um sich die blassen Haare streu'n,
Und wo man sie erblickt, auf schreckensvollen Schweifen,
Krieg, Pest, des Fürsten Tod und Hunger nach sich schleifen.
O hätte diese Furcht den Pöbel nur gequält,
Wo Fleiß und Unterricht dem blöden Geiste fehlt!
Wie aber, daß darin ihn Männer selbst bestärkten,
Die auf des Himmels Lauf geschickt und emsig merkten?
So viel kann Vorurtheil, von Andacht unterstützt!
Der Gottheit Rachschwert droht, wenn ein Komete blitzt,
Dies glaubt man, und genug, daß vor dem Wunderzeichen
Die Kenner der Natur, wie dummes Volk erbleichen.

Doch ist die Zeit jetzt hin; kaum sind es funfzig Jahr
Da noch Chaldäens Wahn der Meßkunst Schandfleck war.
Der Mensch ist nicht der Zweck von Millionen Sternen,
Die er theils kaum erkennt, theils nie wird kennen lernen;
Und daß ein Ländchen nur sein künftig Unglück sieht,
Schickt Gott nicht eine Welt, die dort am Himmel glüht.

Der weise Stagirit, der Wolf vergangner Zeiten,
Der oft, der Meßkunst treu, sich ließ zur Wahrheit leiten,
Doch der auch öfters fehlt, wenn den verwöhnten Geist
Die Metaphysik nur mit leeren Worten speist,
Glaubt, daß ein Schwefeldampf, der aus der Erde steiget,
Und Blitz und Donner wirkt, auch die Kometen zeuget.

Voll Eifer kämpft für ihn der Schüler Unverstand,
Fremd in Euklidens Kunst, am Himmel unbekannt.
Doch weit aus unsrer Luft, zu den Planetenkreisen
Führt Tychot den Komet mit siegenden Beweisen.
Nein, er ist etwas mehr, als ird'scher Dämpfe Brunst.
Nein, Ordnung, Laufkreis, Zeit hält kein entflammter Dunst.
Vom bunten Nordlicht an, das das Zenith bekränzet,
Bis, wo im tiefen Sumpf ein feuchter Irrwisch glänzet,
Der Drache, der den Brand weit durch die Lüfte schießt,
Sankt Elmo, dessen Schein der Trost des Schiffers ist,
Der helle Balkenstreif, die angeflammten Ballen,
Der schwarzen Wolken Heer, aus dem betäubend Knallen
Auf blendend Licht erschreckt; dies alles wird bewegt,
So, wie es innrer Trieb und Wind und Schwere regt.
Ganz anders ist der Lauf, den ein Komete zeiget,
Der stets vom Morgen her am Horizonte steiget,
Die Sterne nie verläßt, wo er beim Anfang steht,
Und unter Horizont zugleich mit ihnen geht
Und morgen wieder kömmt, verrückt zu andern Sternen,
Doch ordentlich verrückt, daß, seine Bahn zu lernen,
Der Himmelskündiger nach wenig Nächten wagt,
Und seinen künft'gen Ort, kühn auf die Meßkunst, sagt.
Wodurch wird eine Glut, die durch die Lüfte fähret,
So richtig fortgeführt? so lange Zeit genähret?
Wie kömmt's, daß ihn zugleich der Erden Hälfte kennt?
Daß Schweden ihn erblickt, wo er in Welschland brennt?
Umsonst, ein falscher Schluß, auf Vorurtheil gegründet,
Hat er in unsrer Luft Kometen angezündet.
Der Himmel, sagte man, ist unzerstörlich, rein,
Und was vergänglich ist, das muß auch irdisch sein.
Den Irrthum müssen wir der ersten Welt gestatten;
Viel ist uns helles Licht, ihr waren's dunkle Schatten;
Ihr Fleiß verdienet Lob, der stets uns nützlich wird,
Lehrt, wenn er Wahrheit fand, und warnet, wenn er irrt.

So geht dann, weit entfernt von unsrer Atmosphäre,
Der leuchtende Komet dort durch des Himmels Leere.
Du, der unendlich mehr, als Menschen sonst gelang,
Ins Innre der Natur mit kühnen Blicken drang,
O Newton! möchte doch, erfüllt von deinen Sätzen,
Mein Lied der Deutschen Geist belehren und ergötzen,
Zwar nicht von Rechnung voll, nicht in Beweisen scharf,
Doch gründlich, wie man es in Versen werden darf.

Daß sechszehn Welten stets in unverrückten Kreisen,
Im weitem Himmelsraum, um ihre Sonne reisen,

Daß ein geworfner Stein, der durch die Lüfte dringt,
Im Bogen aufwärts steigt, im Bogen wieder sinkt;
Macht beides eine Kraft. Es muß mit gleichen Trieben
Die Sonne, der Planet, der Stein die Erde lieben.
Der Schwung von unsrer Hand ist, was den Stein erhebt;
Vom Schöpfer kam der Trieb, der den Planet belebt,
Stets mit dem Zuge kämpft, der ihn zur Sonne senket;
Durch beide wird der Stern ins runde Gleis gelenket.
Ein ähnliches Gesetz beherrschet den Komet,
Der nur in längrer Bahn auch um die Sonne geht,
Bald näher zu ihr kömmt, als ein Planet sich waget,
Bald hinflieht, wo es nie von ihrem Lichte taget.

Was jeder Erdball braucht vom Feuer und vom Licht,
Schickt ihm die Sonne zu, und mehr vertrüg' er nicht.
Zu heiß wär' es für uns dort, wo die Venus gehet,
Zu kalt in jedem Raum, wo Mars sich einsam drehet;
Obgleich, wie Lybien, nebst Grönland, Menschen sieht,
Auch Wesen eigner Art, so Mars, als Venus, zieht.
Was aber würde wohl dort im Komet geboren?
Ein widriges Gemisch von Lappen und von Mohren,
Ein Volk, das unverletzt, vom Aeußersten der Welt,
Wo Nacht und Kälte wohnt, in heiße Flammen fällt?
Wer ist, der dieses glaubt? Sind da beseelte Wesen:
So ist ihr Wohnplatz nur zu ihrer Qual erlesen.
Vielleicht hat er vordem, Planeten gleich gezieret,
Den ordentlichen Lauf um einen Stern geführet
Und zetzo muß er erst, aus seiner Bahn gerissen,
Zerstört, in Brand gesetzt, durch unsern Himmel schießen.
Des Sternes wahre Bahn blieb Keplern noch versteckt;
Den Britten hat zuerst ein Newton sie entdeckt;
Noch vor ihm hatte sie ein Deutscher schon gemessen:
Doch Newton wird verehrt, und Dörfel ist vergessen.

Ihr, die ihr stets den Blick nach jenen Höhen werft,
Ihr, den' ein Glas das Aug', den Geist die Meßkunst schärft,
Sagt, was Verstand und Sinn sonst mehr an ihm erblicket,
Als einen heißen Ball, der Dämpfe von sich schicket.
Doch scheint uns keine Glut, die dicker Rauch versteckt;
Es ist entlehntes Licht, durch das er sich entdeckt,
Das zeigt sein matter Glanz, der jedem Sterne weichet,
Wenn er an Größe schon den größten Sternen gleichet.
Stark, heiter sehn wir dort die ew'gen Sonnen glühn,
Die allerkleinsten selbst, die fast dem Aug' entfliehn,
Da er, dem Kraft gebricht, nur mit der Menge streitet,
Und weit um sich herum den lichten Nebel breitet.

Mich dünkt, er zeige mir des Dichters wahres Bild,
Der manches Alphabet mit leeren Räumen füllt;
Die Zeit, die nach uns kömmt, weiß kaum, daß er gewesen,
Doch Hallern wird man stets mit Hagedornen lesen.

Den hellen Wölkchen gleich, zeigt sich des Hauptes Schein
Und einen dichtern Glanz schließt er im Mittel ein:
Doch nicht, wie ein Planet, den man stets rund erblicket;
Nein, höckricht, ungleich, rauh, ja öfters gar zerstücket.
Was zeigt uns dieses an, als einen Ball, der glüht,
Und den durch dicken Dampf kein Sternrohr deutlich sieht?
Was wäre sonst der Schweif, als Rauch, der von ihm eilet,
Und sich im weiten Raum von unsrer Welt zertheilet?
Weswegen wächst er sonst, je näher der Komet
Vom frostigen Saturn, zur heißen Sonne geht?
Wie, daß er allemal am furchtbarsten sich zeiget,
Wenn sein erhitztes Haupt weg von der Sonne steiget?

Doch, wär' er etwa wohl in reiner Himmelsluft
Was er nicht hier soll sein, nur ein entflammter Duft?
Vielleicht sehn wir in ihm in einen Haufen fließen
Nur Dünste, welche sich Planeten einst entrissen.
Zu unsrer Väter Zeit ward dieser Satz beschützt;
Und fällt er wohl so leicht, da ihn ein Hevel stützt?
Da ihn ein Kepler glaubt, der, ohne dessen Lehre
Ein Newton selbst vielleicht nicht ganz ein Newton wäre.
Doch könnte wohl ein Dunst so bei der Sonne sein?
Wie plötzlich wird sie nicht den leichten Dampf zerstreun
Da, wo die dichte Glut selbst Schwedens Eisen schmelzte,
Wenn unser Erdenball sich ihr so nahe wälzte?

Auch zeugt kein Sonnenstrahl, der sich im Haupte bricht,
Wie Apian geglaubt, des Schweifes blasses Licht.
Hat er daran gefehlt, so hat er auch entdecket,
Daß von der Sonne stets der Schweif sich abwärts strecket.
Und der ist wenigstens noch keines Tadels werth,
Der uns, so oft er irrt, auch neue Warheit lehrt.
Wie aber, könnte man wohl da ein Licht erblicken,
Wo keine Körper sind, die es zur Erde schicken?
Füllt, ihr, die Newtons Schluß nicht überführen kann,
Den weiten Himmelsraum mit zartem Aether an;
Doch sollt' er uns so stark das Licht zurücke senden,
So würd' ein steter Glanz die Augen uns verblenden.
Wird doch von uns kein Licht in grober Luft gefühlt,
Als wo im Sonnenstrahl ein Haufen Stäubchen spielt,
Wie sollte dorten wohl ein dünner Aether glänzen?
Auch wird deswegen nicht der Körper bald verstäubt,

Weil er so weit, so stark die Dämpfe von sich treibt;
Ein ausgebreitet Heer von leicht- und zarten Theilen
Kann ohne viel Verlust beständig von ihm eilen.
So wie virginisch Kraut, so viel die Pfeife füllt,
Den ganzen Raufbold oft in dicke Wolken hüllt,
Der doch, wenn er darauf von Neuem wieder stopfet,
Den unverrauchten Theil noch aus der Höhlung klopfet.

Welch Schicksal meint man wohl, ist einer Welt bestimmt,
Wofern sie ihren Weg durch diese Dünste nimmt?
Gewiß, was Aergers noch, als was Sylvan verspüret,
Wenn ihn ein Unglücksfall in Raufbolds Dampfkreis führet.
Die Ordnung der Natur wird ganz und gar gestört,
Mit Dünsten fremder Art die reine Luft beschwert,
Und wenn sie haufenweis' auf den Planeten sinken,
Wird, wie in einer Fluth, was Athem holt, ertrinken.
Die Kugel selbsten wird aus ihrer Bahn gerückt,
Wenn ein gepflanzter Trieb sie zum Kometen drückt;
Und muß vielleicht, wie er, ins Sonnenfeuer fallen,
Vielleicht kalt, unbewohnt, in größrer Ferne wallen.

Hier öffnet sich ein Feld, euch Dichtern, deren Geist
So gern ins weite Reich der Mögkichkeiten reist,
Besingt die Wunder nur, die vom Kometen stammen,
Die Fluth der ersten Welt, des letzten Tages Flammen,
Was Whiston vorgebracht, was Cluver uns gelehrt,
Und was der kühne Fleiß des muntern Heyns vermehrt.
Wie sollt' euch nicht davon ein prächtig Lied gelingen,
Wo alles möglich ist, zum Beifall nichts kann bringen.

So glaubte man denn sonst nicht gänzlich ohne Grund,
Es thue ein Komet den Zorn des Höchsten kund;
Und kann er gleich kein Land durch Krieg und Pest verheeren:
So könnt' er wohl vielleicht die ganze Welt zerstören.
Wahr ist es, daß wir noch dergleichen nicht gesehn,
Allein, wie folgt der Schluß, drum kann es nie geschehn?
Ich schelte nicht den Fleiß, der für die Wahrheit kämpfet,
Durch Gründe der Vernunft des Glaubens Feinde dämpfet,
Und zeigt, ihr kühner Spott sah als unmöglich an,
Was leicht durch die Natur der Schöpfer wirken kann,
Doch glaub' ich dieses auch; der Erden Ziel zu kürzen,
Darf nicht die Vorsicht erst Kometen auf uns stürzen.
Denn wäre der Komet, der uns verderben soll,
Zuvor auch eine Welt, von Sünd' und Menschen voll,
Und hätt' ihn ein Komet aus dieser Bahn verdrungen:
So frag' ich weiter fort, wo dieser her entsprungen?
Und endlich komm ich doch auf einer Erden Brand,
Der von was anders her, als vom Komet entstand.

Und viele sind gewiß bestimmt zu andren Zwecken,
Die friedlich ihren Schweif in unsre Kreise strecken,
Das Feuer, das der Ball der Sonne stets verliert,
Wird ihr durch sie vielleicht von Neuem zugeführt,
Vielleicht, daß sie den Dampf durch unsern Himmel streuen,
Auf allen Kugeln stets die Säfte zu erneuen.
In feste Körper wird viel Feuchtigkeit verkehrt,
Wofern uns die Natur recht, wie sie wirkt, belehrt.
So sehn wir festen Schlamm aus faulem Wasser gehen,
So sehn wir hartes Holz aus Wasser meist entstehen,
Vielleicht, daß ein Komet, wenn er zu uns sich senkt,
Mit frischer Feuchtigkeit die trocknen Welten tränkt.
So zweifelt Newton hier, und darf man es jetzt wagen,
Wo Newton zweifelnd spricht, was Sichres schon zu sagen?
Denn Himmel und Natur schleußt nach und nach sich auf,
Nur wenig kennen wir von der Kometen Lauf,
Und ihrem wahren Zweck; wohin sie sich entfernen,
Wie lang' ihr Umlauf währt, das mag die Nachwelt lernen.

A. G. Käſtner.

Hieran reihen sich Gedichte wie: Die Kunst stets fröhlich zu sein von Uz, Gedanken über den Streit zwischen Vernunft und Glauben von Käſtner, die Ruhe des Gemüths von Opitz u. v. a.

Nach einer andern Seite hin ergreift das Lehrgedicht die Natur, Naturgegenden, einen bewachsenen Hügel, eine freundliche Hütte als Gegenstand und tritt dann auch wohl unter dem Namen „beschreibendes Gedicht" auf *). Wie in der vorher angeführten Form der Inhalt in seiner gehaltlosen, unkünstlerischen Allgemeinheit bleibt, so steht in Gedichten dieser Art der Stoff, der als etwas Aeußeres und Sinnliches ganz und gar der Kunst angehört, vereinzelt da. Und wenn das beschreibende Gedicht seine Schilderungen auch mit Empfindungen begleitet, welche der landschaftlichen Natur gemäß sind, so ist dieser Zusammenhang der geistigen Empfindung und äußern Naturerscheinung doch nur ein äußerlicher. „Denn das Naturlokal ist für sich als selbstständig vorhanden vorausgesetzt, der Mensch tritt zwar hinzu und empfindet dieses und jenes dabei, aber die äußere Gestalt und die innere Empfindsamkeit im Mondschein, in Wäldern, Thälern, Landschaften u. s. f. bleiben einander äußerlich. Ich bin dann nicht

---

*) Jean Paul bringt das beschreibende Gedicht „aus der lyrischen Gattung in die epische hinein, so seltsam es erscheine." Seltsam allerdings, wenn er selbst von dem Beschreibgedichte sagt „es habe mit der epischen körperlichen Fläche zu thun, welche an und für sich dastehe."

der Ausleger, Begeisterer der Natur, sondern empfinde nur bei dieser Gelegenheit eine ganz unbestimmte Harmonie meines so und so erregten Innern und der vorliegenden Gegenständlichkeit" *).

Schiller hat in seiner Beurtheilung der Matthissonschen Gedichte eine Ansicht über die Bedeutsamkeit der landschaftlichen Natur für den Dichter niedergelegt, die in Einigem der eben aufgestellten zu widersprechen scheint. Zwar sagt er, „daß bei dem Studium der landschaftlichen Natur noch immer sehr viel Willkührliches übrig bleiben werde, was den Künstler und Dichter in einem niedrigen Grade von Vollkommenheit gefangen hält. Die Nothwendigkeit, die der ächte Künstler an ihr vermißt, und die ihn doch allein befriedigt, liegt nur innerhalb der menschlichen Natur, und daher wird er nicht ruhen, bis er seinen Gegenstand in dieses Reich der höchsten Schönheit hinübergespielt hat." Allein trotz dem ist nach Schillers Meinung die landschaftliche Natur sehr wohl zu einer dichterischen Behandlung geeignet, wenn der Dichter es nämlich versucht, „sie durch eine symbolische Operation in eine menschliche zu verwandeln und dadurch aller der Kunstvorzüge, welche ein Eigenthum der Letztern sind, theilhaftig zu machen." Diese Operation besteht nun darin, daß die landschaftliche Poesie entweder zu einer Darstellung von Empfindungen oder von Ideen wird. Matthisson soll es besonders gelungen sein, diese Aufgabe zu lösen **). Führen wir darnach eins seiner Gedichte an:

Elysium.

Hain, der von der Götter Frieden,
Wie vom Thau die Rose, träuft,
Wo die Frucht der Hesperiden
Zwischen Silberblüthen reift;
Den ein rosenfarbner Aether
Ewig unbewölkt, umfleußt,
Der den Klageton verschmähter
Zärtlichkeit verstummen heißt;

Freudig schaudernd, in der Fülle
Hoher Götterseligkeit,
Grüßt, entflohn der Erdenhülle,
Psyche, deine Dunkelheit;
Wonne, wo kein Nebelschleier
Ihres Urstoffs Reine trübt,
Wo sie geistiger und freier
Den entbundnen Fittig übt.

Ha! schon wallt auf Rosenwegen,
In verklärter Lichtgestalt,
Sie dem Schattenthal entgegen,
Wo die heil'ge Lethe wallt;
Fühlt sich magisch angezogen
Wie von leiser Geisterhand,

*) Hegels Aesthetik.

**) Wir möchten nicht alles das unterschreiben, was Schiller über Matthisson und Bürger sagt. Schillers günstiges Urtheil über Matthisson hat seinen Grund in des großen Dichters Idealismus. Bürger steht unserer Meinung nach, obgleich vielfach angegriffen, auf dem Felde seiner Muse viel höher als Matthisson.

Schaut entzückt die Silberwogen
Und des Ufers Blumenrand.

Kniet voll süßer Ahnung nieder,
Schöpfer, und ihr zitternd Bild
Leuchtet aus dem Strome wieder,
Der der Menschheit Jammer stillt,
Wie auf sanfter Meeresfläche
Die entwölkte Luna schwimmt,
Oder im Krystall der Bäche
Hespers goldne Fackel glimmt.

Psyche trinkt und nicht vergebens!
Plötzlich in der Fluthen Grab
Sinkt das Nachtstück ihres Lebens,
Wie ein Traumgesicht hinab.
Glänzender auf kühnern Flügeln,
Schwebt sie aus des Thales Nacht
Zu den goldbeblümten Hügeln,
Wo ein ew'ger Frühling lacht.

Welch ein feierliches Schweigen!
Leise nur, wie Zephyrs-Hauch,
Säuselt's in den Lorbeerzweigen,
Bebt's im Amaranthenstrauch!
So in heil'ger Stille ruhten
Luft und Wogen, also schwieg
Die Natur, da aus den Fluthen
Anadyomene stieg.

Welch ein ungewohnter Schimmer!
Erde, dieses Zauberlicht
Flammte selbst im Lenze nimmer
Von Aurorens Angesicht.
Sieh', des glatten Epheu's Ranken
Tauchen sich in Purpurglanz!
Blumen, die den Quell umwanken,
Funkeln wie ein Sternenkranz.

So begann's im Hain zu tagen,
Als die keusche Cynthia
Hoch vom stolzen Drachenwagen
Den geliebten Schläfer sah;
Als die Fluren sich verschönten,
Und, mit holdem Zauberton,
Göttermelodieen tönten:
Seliger Endymion!

Matthisson.

Viel vollendeter als Matthissons hieher gehörende Gedichte scheint uns Manches aus neuerer Zeit von Freiligrath, Platen, Heine u. a. zu sein.

An das Lehrgedicht reihen sich mehrere kleine Gedichte an, die im Einzelnen wieder den besondern Seiten des Lehrgedichts entsprechen. Wir nennen zuerst

das Epigramm (Sinngedicht), das ursprünglich eine Aufschrift war und als solche nur seinen Gegenstand sachlich bezeichnete. Diesen ursprünglichen Character verlor schon unter den Griechen das Epigramm und bedeutete, wie jetzt, einen geistreichen, witzigen, rührenden Einfall über ein Ereigniß oder Individuum, welcher den Gegenstand nur in sofern berührt, als er subjective sinnvolle Beziehungen zu demselben enthält *). Z. B.

---

*) Jean Paul bringt das Sinngedicht, sofern es ein griechisches ist und Empfindung ausspricht, in die lyrische Poesie, in sofern es aber als ein römisches oder neueres sich zu einem Stechgedanken zusammenspitzt, in eine Unterabtheilung des Lehrgedichts, d. h. also ebenfalls in die lyrische Poesie, da er das Lehrgedicht dahin rechnet. — Treffend characterisirt Klopstock das Epigramm:

Bald ist das Epigramm ein Pfeil,
Trifft mit der Spitze;

Mein Glaube.

Welche Religion ich bekenne? Keine von allen,
Die du mir nennst! — Und warum keine? Aus Religion.

Schiller.

Freund und Feind.

Theuer ist mir der Freund, doch auch den Feind kann ich nützen;
Zeigt mir der Freund, was ich kann, lehrt mich der Feind, was ich soll.

Schiller.

Recht und Liebe.

Das Recht sagt: Jedem das Seine!
Die Liebe: Jedem das Deine.

Talent.

Talent hieß einst in alter Zeit
Von Gott geborne Fähigkeit.
Drauf ward Talent
Ein Kompliment;
Und das verlangt heut jedermann,
Der schmieren oder klimpern kann.

Vergeblich.

Erinnr' ich mich doch spät und früh
Des lieblichsten Gesichts.
Sie denkt an mich, ich denk' an sie,
Uns beiden hilft es nichts.

Goethe.

Die Xenien Schillers und Goethes gehören sämmtlich hieher.

Wie das Epigramm der reinsten Form des Lehrgedichts entspricht, so kann man das Räthsel mit dem beschreibenden Gedicht vergleichen, wiewohl das Räthsel künstlerisch höher steht. Denn in ihm ist die Aeußerlichkeit von der Bedeutung nicht so getrennt, wie in dem beschreibenden Gedicht die Naturschilderung von der sie begleitenden Empfindung. Das beschreibende Gedicht tritt aus der symbolischen Kunst ganz heraus, während das Räthsel derselben noch angehört.

Ist bald ein Schwert,
Trifft mit der Schärfe;
Ist manchmal auch — die Griechen liebten's so —
Ein klein Gemäld', ein Strahl, gesandt
Zum Brennen nicht, nur zum Erleuchten.

Zwar wird die Bedeutung von dem Erfinder des Räthsels klar und vollständig gewußt und die verhüllende Gestalt absichtlich ausgewählt; symbolisch bleibt aber dessen ungeachtet die Form. „Im Räthsel werden einzelne Charakterzüge aus der sonst bekannten äußern Welt, welche zerstreut auseinander liegen, in frappanter Weise zusammengestellt. Dadurch fehlt ihnen die subjective zusammenfassende Einheit, und ihre absichtliche Aneinanderreihung und Verknüpfung hat als solche an und für sich keinen Sinn, obgleich sie andrerseits ebenso sehr auf eine Einheit, in Bezug auf welche auch die scheinbar heterogensten Züge dennoch wieder Sinn und Bedeutung erhalten, ausdrücklich hinweisen." Mit dem Räthsel hängen übrigens eine Masse von vereinzelten, nicht als ganze Gedichte ausgeprägten Einfällen, Wortspielen u. dgl. zusammen *).

Als bekannter und poetisch gelungener Räthsel erwähnen wir besonders derer, welche von Schiller gedichtet sind.

Der Funken.

Ich wohne in einem steinern Haus,
Da lieg ich verborgen und schlafe;
Doch ich trete hervor, ich eile heraus,
Gefordert mit eiserner Waffe.
Erst bin ich unscheinbar und schwach und klein,
Mich kann dein Athem bezwingen,
Ein Regentropfen schon saugt mich ein;
Doch mir wachsen im Siege die Schwingen.
Wenn die mächt'ge Schwester sich zu mir gesellt,
Erwachs' ich zum furchtbarn Gebieter der Welt.

Schiller.

Die Zunge.

Die Thoren lassen mich selten ruhn;
Der Weise giebt mir wenig zu thun.
Nur einfach hat mich der Biedermann,
Doch doppelt der Falschheit und Arglist Gespann.
Mich faßt die Gerechtigkeit scharf ins Gesicht,
Indem sie wäget auf ihrer Wage,
Und dennoch dreschen alle Tage
Viel Rechtsverdreher mit mir vor Gericht.

Langbein.

*) Der Witz geht aus dem Wortspiel in die erlaubte Willkühr des vielsinnigen Sylbenräthsels über (Charade), das, gleich allen Räthseln und Bienen, am Gebrauche des Stachels stirbt. — Dann verläuft es sich abgemattet ins Buchstaben-Spiel (Anagramma) — noch erbärmlicher in die anagrammatische Charade, den Logogryph — bis er endlich ganz im elenden höckerigen Chronogramma versinkt." Jean Paul.

In der Logogryphenform treten folgende auf:

Greis, Reis, Eis.

Fünf Zeichen hat mein Wort; deß Kopf ist grau und alt,
Der seinen Namen trägt. Ein Zeichen von der Spitze
Des Worts hinweg, so wird's die Frucht der größten Hitze;
Noch eins hinweg, so giebt's was kälter ist als kalt.

Tiedge.

Last, List, Lust.

Hast du vom Drucke mit A und J dich künstlich befreiet,
So genieße mit U, was dir die Freiheit bescheert.

Hell.

Schlacht, schlecht, schlicht, Schlucht.

Ein Wort einsylbig, doch leicht erklärlich,
Mit einem A den Kriegern gefährlich,
Mit einem E nach Bösem begehrlich,
Mit einem J ganz offen und ehrlich,
Mit einem U dem Waller beschwerlich.

Haug.

Das Sprichwort hängt mit der Parabel oder auch mit dem Apolog in sofern zusammen, als es sich zu diesen beiden Formen umwandeln läßt. Im Sprichworte stellt sich ein einzelner Fall aus der Alltäglichkeit menschlicher Begebnisse so dar, daß er eine allgemeine Bedeutung gewinnt. Die allgemeine Bedeutung und der bestimmte Fall liegen nicht auseinander, wie im Räthsel oder in der Parabel, sondern der einzelne Fall enthält in sich das Allgemeine. Das Sprichwort kann mit dem Volksliede in gewisser Weise verglichen werden, in sofern als das Derbe und Kräftige, was in dem Volksliede für eine Reihe von Empfindungen Grundlage ist, in dem Sprichwort den Character eines Volksurtheils annimmt, und dann ist es eben die Unmittelbarkeit der Empfindung und Reflection, die das Sprichwort zu einer Form der Poesie macht. Wir besitzen von Goethe eine Anzahl von Sinnsprüchen, ganz in dem Character der Sprichwörter, die von unendlicher Anmuth und tiefer Wahrheit sind. Z. B.

Wer schweigt, hat wenig zu sorgen,
Der Mensch bleibt unter der Zunge verborgen.

Nichts taugt Ungeduld,
Noch weniger Reue;
Jene vermehrt die Schuld,
Diese schafft neue.

Nicht größern Vortheil wüßt' ich zu nennen,
Als des Feindes Verdienst erkennen.

Alles in der Welt läßt sich ertragen,
Nur nicht eine Reihe von schönen Tagen.

Geht's in der Welt dir endlich schlecht,
Thu' was du willst, nur habe nicht recht.

Nur heute, heute nur laß dich nicht fangen,
So bist du hundertmal entgangen.

Abstracter und ihrem Wesen nach sich mehr der reinen Form des Lehrgedichts in verständiger Weise nähernd sind die Satyre und die Epistel.

Wir haben oben S. 222 schon ein Beispiel der epischen Satyre angeführt. Hier gehen wir näher auf das Wesen derselben ein, da sie von Haus aus subjectiver Art und deshalb dem Standpunkt der lyrischen Poesie am meisten angemessen ist. Hegel weist der Satyre ihre Stelle bei dem Uebergange der classischen Kunst in die romantische an *). Da in der classischen Kunstform die geistige Individualität die Hauptsache ist und sich von der romantischen dadurch unterscheidet, daß in ihr das Geistige mit seiner Erscheinung oder Verwirklichung versöhnt bleibt, während in der romantischen Kunst die Subjectivität nach einer Herrschaft über die ihr nicht mehr angemessene Gestalt und äußere Realität strebt **), so ist es natürlich, daß eine Kunstform, in welcher die Herrschaft des Geistigen über seine Erscheinung nicht als ein Streben nach förmlicher Trennung erscheint, in der Mitte zwischen der classischen und der romantischen Kunst liegen müsse. In der Satyre will sich nämlich das reflectirende Subject mit seiner Weisheit, seinem Wissen und Wollen des Guten von seinem Gegenstande nicht trennen, sondern mit ihm vereint sein, aber in fester Disharmonie. Hierin liegt das Prosaische der Satyre. „Ein edler Geist, ein tugendhaftes Gemüth, dem die Realisation seines Bewußtseins in einer Welt des Lasters und der Thorheit versagt bleibt, wendet sich mit leidenschaftlicher Indignation oder feinerm Witze und frostigerer Bitterkeit gegen das vor ihm liegende Dasein und zürnt oder spottet

*) Ungefähr so wie die Fabel, die Parabel, das Räthsel in der Mitte zwischen der symbolischen und classischen Kunst steht.

**) Vergl oben S. 23 u. ff.

der Welt, welche seiner abstracten Idee der Tugend und Wahrheit direct widerspricht" *).

Betrachten wir die Sathre ihrem ganzen Wesen und ihrer allgemeinen Bedeutung nach, so läßt sich sehr gut denken, wie die gewöhnlichen Theorieen mit diesem Gedicht niemals haben zurecht kommen können, und Hegel hat das Verdienst, zuerst auf die wahre Bedeutung wie auf die Stellung der Sathre hingewiesen zu haben. Sieht man indessen auf die besondern Formen der Sathre im Einzelnen, so wird man Sathren mit vollkommen sachlicher Grundlage und in erzählender Form finden und sie darnach dem Gebiete der epischen Poesie zuweisen können. Die meisten sind freilich subjectiv-reflectirender Art, und wenn sich in ihnen auch nicht die Empfindung des Gemüths ausspricht, so muß man sie doch der Lyrik zuweisen, da wir ja bereits andere Gedichte ganz reflectirender Natur in der Lyrik schon kennen gelernt haben und noch kennen lernen werden. Ja man wird sogar dieses und jenes Lustspiel eine dramatisirte Sathre nennen können. Aber eben daraus geht auch hervor, wie die Sathre ihrem allgemeinen Character nach ganz anders beurtheilt werden muß, als die meisten übrigen lyrischen Gedichte. Von diesem Gesichtspunkte aus bezeichnet Hegel die Römerwelt sehr richtig als die Heimath und den Boden der eigentlichen Sathre. „Indem es die ihrem innern Gehalt nach prosaische Auflösung des Ideals ist, welche sich im Sathrischen kund giebt, haben wir den wirklichen Boden für dasselbe nicht in Griechenland, als dem Lande der Schönheit, zu suchen. Die Sathre kommt den Römern eigenthümlich zu. Der Geist der römischen Welt ist die Herrschaft der Abstraction, des todten Gesetzes, die Zertrümmerung der Schönheit und heitern Sitte, das Zurückdrängen der Familie als der unmittelbaren, natürlichen Sittlichkeit, überhaupt die Aufopferung der Individualität, welche sich an den Staat hingiebt, und im Gehorsam gegen das abstracte Gesetz ihre kaltblütige Würde und verständige Befriedigung

---

*) „Das Reich der Satyre stößt an das Reich des Komus; aber jedes trägt andere Einwohner und Früchte. Das Komische treibt mit dem Kleinen des Unverstandes sein poetisches Spiel und macht heiter und frei. Die verspottete Unmoralität ist kein Schein, aber die verlachte Ungereimtheit ist ein halber. Thorheit ist zu schuldlos und unverständig für den Schlag der Satyre, sowie das Laster zu häßlich für den Kitzel des Lachens, obgleich an jener die unmoralische Seite verhöhnt und an diesem die unverständige belacht werden mag. Schon die Sprache setzt Hohn, Spott, Stachelschrift, Hohnlachen scharf dem Schmerzen, Lachen, Lustigmachen entgegen. Das satyrische Reich ist, als die Hälfte des moralischen, kleiner, weil man nicht willkührlich verhöhnen kann; das lachende ist unendlich groß, nämlich so groß, als das des Verstandes oder der Endlichkeit, weil zu jedem Grade sich ein subjectiver Kontrast erfinden läßt, der kleiner macht. Dort findet man sich sittlich angefesselt, hier poetisch freigelassen." Jean Paul.

findet. Eigenthümlich ist den Römern nur jede Kunstweise, welche in ihrem Princip prosaisch ist." Hiernach erklärt sich auch, weshalb heutiges Tages keine Satyren mehr gelingen wollen. „Es gehören feste Grundsätze dazu, mit welchen die Gegenwart in Widerspruch steht, eine Weisheit, die abstract bleibt, eine Tugend, die in starrer Energie nur an sich selber festhält, und sich mit der Wirklichkeit wohl in Kontrast bringen, die ächte poetische Auflösung jedoch des Falschen und Widerwärtigen und die ächte Versöhnung im Wahren nicht zu Stande bringen kann."

Specieller, als es hier geschieht, geht Schiller *) auf das Wesen der Satyre ein, indem er die Formen derselben bestimmt angiebt. Dabei ist nicht zu vergessen, daß er, wenngleich in mehreren Punkten mit Hegel übereinstimmend, diese Dichtform für selbstständig poetischer hält als Hegel. „Satyrisch, sagt Schiller, ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (in der Wirkung auf das Gemüth kommt Beides auf Eins hinaus) zu seinem Gegenstande macht. Dies kann er aber sowohl ernsthaft und mit Affect als scherzhaft und mit Heiterkeit ausführen, je nachdem er entweder im Gebiete des Willens oder im Gebiete des Verstandes verweilt. Jenes geschieht durch die strafende oder pathetische, dieses durch die scherzhafte Satyre. Streng genommen verträgt zwar der Zweck des Dichters weder den Ton der Strafe noch den der Belustigung. Jener ist zu ernst für das Spiel, was die Poesie immer sein soll; dieser ist zu frivol für den Ernst, der allem poetischen Spiele zum Grunde liegen soll.... Es ist daher keine geringe Aufgabe für den Dichter, in der pathetischen Satyre nicht die poetische Form zu verletzen, welche in der Freiheit des Spiels besteht, in der scherzhaften Satyre nicht den poetischen Gehalt zu verfehlen, welcher immer das Unendliche sein muß. Diese Aufgabe kann nur auf eine einzige Art gelöst werden. Die strafende Satyre erlangt poetische Freiheit, indem sie ins Erhabene übergeht; die lachende Satyre erhält poetischen Gehalt, indem sie ihren Gegenstand mit Schönheit behandelt."

Deutschland ist sehr arm an guten Satyren, wenngleich im sechszehnten Jahrhundert die prosaische Satyre nicht ohne Glück angebaut wurde. Die Satyre des siebzehnten Jahrhunderts, zwar in poetischer Form geschrieben, sagt der Gegenwart nicht mehr zu. Liskow, Rabener zu ihrer Zeit ebenfalls sehr beliebt, wußten den allgemeinen Ton dieser

---

*) Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung.

Art nicht sicher genug zu treffen *). Satyren, die eine Vergleichung mit denen des Horaz aushielten, besitzt Deutschland gar nicht, was sich leicht erklärt, wenn man den deutschen Volksgeist dem römischen gegenüberstellt. Ganz Eigenthümliches leistete Jean Paul in der humoristischen Satyre. Wir können, da seine Satyre eigentlich in dem Geiste und in der ganzen Haltung größerer Werke liegt, hier nichts von ihm als Beispiel aufführen, und geben nur einige Strophen aus einer Satyre von Fr. L. Stolberg, um zu zeigen, wie der Satyriker sich subjectiv-reflectirend verhält.

Der Frohn.

An Lichtwer.

Viel sind der Thorheit Schellen, und es ist
Ihr Federbusch von allen Farben bunt;
Doch jedem Alter tönt nicht jeder Klang,
Und jeder Stand, und jegliches Geschlecht,
Sucht eine Feder zum Panier sich aus.
Nur dieser einen Schelle dumpfer Klang,
Tönt wie die Sturmglock' jeglichem Geschlecht;
Matrone, Jüngling, Jungfrau, Mann und Greis
Versammeln um die Eine Fahne sich,
Und taumeln eitler Hoffnung blindlings nach,
Von Armuth, Angst und Wuth und Schmach verfolgt.

Wie schimmert dort der kerzenhelle Saal,
Voll, still und starrend, wie die Bühne, wenn
„Doch, meine Tochter, doch!" der Vater ruft,
Und nun den Stahl in seine Tochter stößt.
Ich schleiche kaum bemerkt durch lange Reihn
Der grünen Tische hin; hier ward sogar
Der Dieb am Lichte nicht bemerket, bis
Der Dame Hauptputz schnell in Flammen stand,
Dem andern Dieb ein günst'ger Augenblick,
Der schnell die Karten durch einander warf.

Welch Unhold keucht zu meiner Linken hier?
Ein zahnlos Weib, das an der Grube wankt,
Mit weißer Schminke, wie ihr Grab, getüncht.
Rubin und Demant blitzt im falschen Haar,
Wie bald das Wappenschild in ihrer Gruft.
Wie schnappt die dürre Hand dem Golde zu,
Indeß der Krampf aus allen Fingern zuckt!

Ihr gegenüber wägt Herr Lobesan,
Der Präsident, ein pro und contra ab:
Es schwanket zwischen Pik und Treff sein Geist;
Denn unbestochen wägt man nicht so schnell.

Mit feilem Lächeln spielt Lucinde dort
Die rothen Herzen ihrem Liebling aus;
Der Liebling weiß zu leben, und erkauft
Geheime Freuden, die er doppelt büßt.
Wie jener alte Krieger dort erblaßt!
Herr General, sahn Sie so ängstlich aus,
Als Laudon Ihnen gegenüber stand,
Und in dem krummen Thal sein Donner scholl?
Ist furchtbarer als Tolpatsch und Pandur,
Der rothe Bube? schreckt der frohe Blick
Des Fräuleins mehr, als Laudons Adlerblick?

---

*) Vergl. Goethes Urtheil über Rabener in: Wahrheit und Dichtung.

Kleinmuth ist Kleinmuth, mein Herr General!
Ob Erz Sie blendet oder Gold, so sind
Sie eine Memme, mein Herr General!

Mit beiden Buhlern spielt an einem Tisch
Die schöne Chloe, stolz auf ihre Macht
Verhieß sie doppelte Triumphe sich.
Dem einen winkt sie Hoffnung, und berührt,
Indem sie Karten giebt, des andern Hand.
Zweideutig schwankt die Wagschal' ihrer Gunst,
Und zwischen beiden theilet sie sich schlau,
Wie man die Sonne vor dem Zweikampf theilt;
Sie aber scheinen nur ins Spiel versenkt.
Doch nun entbrennen sie, sie fahren auf!
Erwacht die Liebe? nein, der eine hat
Argine statt der Pallas ausgespielt.

Sieh' diese mit den schönen Augen an!
Sie hüpfte gestern wie ein Reh im Tanz,
Und Lycidas entbrannte schnell für sie,
Dem Edelmuth in jeder Ader schlägt,
Für welchen sie der braunen Locke Glanz
Auf ihrem Schwanenbusen schmachtend wiegt.
Ein Blick, der ängstlich auf die Karten fiel,
Entriß auf immer ihr den Lycidas.
Geh', edler Jüngling, suche fern vom Hof,
Und von der Stadt, in stillen Hütten dir
Ein gutes Kind mit Taubenaugen aus.
Dem schönen Auge, welches schärfer blickt,
Wenn Gold ihm schimmert, hat die Luft der Welt
Den Morgenthau der Unschuld weggefengt!

Sieh' jenen großen runden Tisch, wo Angst,
Wo Hoffnung, Schadenfreude, stille Wuth,
In Blicken starrt, und auf den Lippen bebt.
Erwartung hält die Sitzenden so still,
Daß hörbar mir das Herz des Domherrn schlug,
Der herzlos sonst, ganz Mund und Magen ist.
Mit Aug' und Seele hangen sie an dem,
Der in der Mitte, wie ein Richter, ernst
Die Karten abzieht, Missethätern gleich,
Die großer Frevelthat Genossen sind,
Und Todeswürfel werfen, wen das Rad
Zermalmen, wen das Loos befreien soll.

Die Epistel soll in poetischer Weise dieselbe Wirkung thun, welche in der Prosa ein Brief schlechthin hervorbringt. Die Haltung ist leicht und meist rein subjectiv, wie in einem Briefe, schließt jedoch epische Verwebungen in den Inhalt nicht aus. Wegen der rein subjectiven Art wird es leicht vorkommen, daß gerade dieses Gedicht in seinen Reflectionen nicht an das allgemeine poetische Bewußtsein sich wendet, sondern mit einem bestimmten Individuum es zu thun hat, das gerade so oder so beschaffen ist. Hiernach verläßt diese Gedichtform, selbst bei aller äußern Abrundung zuweilen den Boden der Poesie und nähert sich der Prosa. Man sehe folgende Epistel.

Epistel.

Jetzt, da jeglicher liest, und viele Leser das Buch nur
Ungeduldig durchblättern und, selbst die Feder ergreifend,
Auf das Büchlein ein Buch mit seltner Fertigkeit pfropfen,
Soll auch ich, du willst es, mein Freund, dir über das Schreiben

Schreibend, die Menge vermehren und meine Meinung verkünden,
Daß auch Andere wieder darüber meinen und immer
So ins Unendliche fort die schwankende Woge sich wälze.
Doch so fähret der Fischer dem hohen Meere zu, sobald ihm
Günstig der Wind und der Morgen erscheint; er treibt sein Gewerbe,
Wenn auch hundert Gesellen die blinkende Fläche durchkreuzen.

Edler Freund, du wünschest das Wohl des Menschengeschlechtes,
Unserer Deutschen besonders und ganz vorzüglich des nächsten
Bürgers, und fürchtest die Folgen gefährlicher Bücher; wir haben
Leider oft sie gesehen. Was sollte man, oder was könnten
Biedere Männer vereint, was könnten die Herrscher bewirken?
Ernst und wichtig erscheint mir die Frage, doch trifft sie mich eben
In vergnüglicher Stimmung. Im warmen heiteren Wetter
Glänzet fruchtbar die Gegend; mir bringen liebliche Lüfte
Ueber die wallende Fluth süß duftende Kühlung herüber,
Und dem Heitern erscheint die Welt auch heiter, und ferne
Schwebt die Sorge mir nur in leichten Wölkchen vorüber.

Was mein leichter Griffel entwirft, ist leicht zu verlöschen,
Und viel tiefer präget sich nicht der Eindruck der Lettern,
Die, so sagt man, der Ewigkeit trotzen. Freilich an Viele
Spricht die gedruckte Columne; doch bald, wie Jeder sein Antlitz,
Das er im Spiegel gesehen, vergißt, die behaglichen Züge,
So vergißt er das Wort, wenn auch von Erze gestempelt.

Reden schwanken so leicht herüber, hinüber, wenn Viele
Sprechen und jeder nur sich im eigenen Worte, sogar auch
Nur sich selbst im Worte vernimmt, das der Andere sagte.
Mit den Büchern ist es jetzt anders. Liest doch nur Jeder
Aus dem Buch sich heraus, und ist er gewaltig, so liest er
In das Buch sich hinein, amalgamirt sich das Fremde.
Ganz vergebens strebst du daher, dnrch Schriften des Menschen
Schon entschiedenen Hang und seine Neigung zu wenden;
Aber bestärken kannst du ihn wohl in seiner Gesinnung,
Oder wär' er noch neu, in Dieses ihn tauchen und Jenes.

Sag' ich, wie ich es denke, so scheint durchaus mir: es bildet
Nur das Leben den Mann und wenig bedeuten die Worte.
Denn zwar hören wir gern, was unsre Meinung bestätigt,
Aber das Hören bestimmt nicht die Meinung; was uns zuwider
Wäre, glaubten wir wohl dem künstlichen Redner; doch eilet
Unser befreites Gemüth, gewohnte Bahnen zu suchen.
Sollen wir freudig horchen und willig gehorchen, so mußt du
Schmeicheln. Sprichst du zum Volke, zu Fürsten und Königen, Allen
Magst du Geschichten erzählen, worin als wirklich erscheinet,
Was sie wünschen, und was sie selber zu leben begehrten.

Wäre Homer von Allen gehört, von Allen gelesen,
Schmeichelt' er nicht dem Geiste sich ein, es sei auch der Hörer,
Wer er sei, und klinget nicht immer im hohen Palaste,
In des Königs Zelt, die Ilias herrlich dem Helden?
Hört nicht aber dagegen Ulyssens wandernde Klugheit
Auf dem Markte sich besser, da wo sich der Bürger versammelt?
Dort steht jeglicher Held in Helm und Harnisch, es steht hier
Sich der Bettler sogar in seinen Lumpen veredelt.

Also hört' ich einmal, am wohlgepflasterten Ufer
Jener Neptunischen Stadt, allwo man geflügelte Löwen
Göttlich verehrt, ein Mährchen erzählen. Im Kreise geschlossen,
Drängte das horchende Volk sich um den zerlumpten Rhapsoden.
Einst, so sprach er, verschlug mich der Sturm ans Ufer der Insel,
Die Utopien heißt. Ich weiß nicht, ob sie ein Andrer
Dieser Gesellschaft jemals betrat; sie lieget im Meere
Links von Herkules Säulen. Ich ward gar freundlich empfangen;
In ein Gasthaus führte man mich, woselbst ich das beste
Essen und Trinken fand, und weiches Lager und Pflege.
So verstrich ein Monat geschwind. Ich hatte des Kummers
Völlig vergessen und jeglicher Noth; da fing sich im Stillen
Aber die Sorge nun an: wie wird die Zeche dir leider
Nach der Mahlzeit bekommen? Denn nichts enthielte der Säckel.
Reiche mir weniger! bat ich den Wirth; er brachte nur immer
Desto mehr. Da wuchs mir die Angst, ich konnte nicht länger
Essen und sorgen, und sagte zuletzt: Ich bitte, die Zeche
Billig zu machen, Herr Wirth! Er aber mit finsterem Auge
Sah von der Seite mich an, ergriff den Knittel und schwenkte
Unbarmherzig ihn über mich her und traf mir die Schultern,
Traf den Kopf und hätte beinah mich zu Tode geschlagen.
Eilend lief ich davon und suchte den Richter; man holte
Gleich den Wirth, der ruhig erschien und bedächtig versetzte:

Also müss' es Allen ergehn, die das heilige Gastrecht
Unserer Insel verletzen und, unanständig und gottlos,
Zeche verlangen vom Manne, der sie doch höflich bewirthet.
Sollt' ich solche Beleidigung dulden im eigenen Hause?
Nein! es hätte fürwahr statt meines Herzens ein Schwamm nur
Mir im Busen gewohnt, wofern ich dergleichen gelitten.

Darauf sagte der Richter zu mir: Vergesset die Schläge,
Denn ihr habt die Strafe verdient, ja schärfere Schmerzen;
Aber wollt ihr bleiben und bewohnen die Insel,
Müsset ihr euch erst würdig beweisen und tüchtig zum Bürger.
Ach' versetzt' ich, mein Herr, ich habe leider mich niemals
Gerne zur Arbeit gefügt. So hab' ich auch keine Talente,
Die den Menschen bequemer ernähren; man hat mich im Spott nur
Hans Ohnsorge genannt und mich von Hause vertrieben.

O so sei uns gegrüßt! versetzte der Richter; du sollst dich
Oben setzen zu Tisch, wenn sich die Gemeine versammelt,
Sollst im Rathe den Platz, den du verdienest, erhalten.
Aber hüte dich wohl, daß nicht ein schändlicher Rückfall
Dich zur Arbeit verleite, daß man nicht etwa das Grabscheit
Oder das Ruder bei dir im Hause finde, du wärest
Gleich auf immer verloren, und ohne Nahrung und Ehre.
Aber auf dem Markte zu sitzen, die Arme geschlungen
Ueber dem schwellenden Bauch, zu hören lustige Lieder
Unserer Sänger, zu sehn die Tänze der Mädchen, der Knaben
Spiele, das werde dir Pflicht, die du gelobest und schwörest.

So erzählte der Mann, und heiter waren die Stirnen
Aller Hörer geworden, und alle wünschten des Tages
Solche Wirthe zu finden, ja solche Schläge zu dulden.

Goethe.

ε) Der Kreis von Gedichten, welchen wir schließlich noch zu besprechen haben, steht gewissermaaßen lyrisch reiner da, als das unter der vorigen Rubrik Aufgeführte. Denn in dem Lehrgedichte, in dem Epigramm, dem Räthsel, der Satyre, dem Sprichwort erscheint das Poetische zwar rein subjectiv, wenn sich innerhalb der subjectiv-poetischen Gestaltung auch hie und da epische Elemente offenbaren; die Subjectivität tritt aber nicht in der ganzen Fülle schaffender Kraft, sondern meist einseitig reflectirend, das abstract Prosaische hie und da nur in ein poetisches Gewand einhüllend auf. Betrachtet man dagegen den Inhalt der Elegie, des Sonetts, der Sestinen u. s. w. überhaupt der meisten erst in neuerer Zeit in der deutschen Sprache ausgebildeten, meist aus Italien, Spanien, Frankreich oder dem Orient entlehnten lyrischen Gedichtformen, so findet man in ihnen zwar nicht die Einfachheit des Liedes, noch die Erhabenheit der Ode, aber auch nicht die abstracte Reflection und Schärfe der Satyre oder des Epigrammes, sondern meist eine feinsinnig reflectirende Empfindung vorherrschend. Insofern nehmen sie eine Mittelstufe zwischen dem Liede und den einzelnen Formen des Lehrgedichts ein.

Die Elegie ist ihrem Namen nach (ἔλεγεια ein wehmüthiges Lied) der antiken Poesie entlehnt und schließt sich mit ihrem Inhalte an den Psalm und die Ode an, insofern als diese die Leidenschaft des Schmerzes zu ihrem Inhalte nehmen können. Die Elegie faßt den Schmerz nicht in leidenschaftlicher Form, sondern ergreift den Zustand des Schmerzes und stellt ihn kunstvoll dar, von dem Goethe sagt: „durch Trauern wird die Trauer zum Genuß.“ Der Schmerz

ist kein drückender, und der Dichter ergeht sich in demselben. In der antiken Elegie, der sich Goethe in seinen Elegien aus Italien zu nähern suchte, waltet der Schmerz in gewissermaaßen plastischer Stellung und läßt keinen Raum für leidenschaftlichen Ausdruck. Sie wählt das Distichon in mehrfacher Aneinanderreihung zu ihrer äußern Form, während das Versmaaß der modernen Elegie ein verschiedenes sein kann, meist freilich trochäisch oder jambisch mit abwechselnden Reimverschlingungen auftritt.

Von der Elegie läßt sich, wenn man ihren allgemeinen Character im Auge hat, dasselbe sagen, was wir schon oben von der Sathre bemerkten. Der Grund und Boden der Elegie ist nämlich ein sehr weiter, und wenn wir vorhin sagten, daß der Psalm und die Ode mit ihr verwandt seien, so dachten wir dabei an die Empfindungsweise, welche ihnen gemeinsam zum Grunde liegt. In diesem Sinne spricht Schiller von einer elegischen Rührung, welche nicht bloß der lyrische, sondern auch der epische und dramatische Dichter hervorbringen. Wiewohl dieser große Dichter in seiner Bestimmung des Wesens der Elegie diesen allgemeinern Standpunkt einnimmt, so ist seine Ansicht dennoch durchaus anwendbar auf die Elegie als besonderes Gedicht. „Setzt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Darstellung des Ersten überwiegt, und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn elegisch. Wie der Unwille bei der pathetischen und wie der Spott bei der scherzhaften Sathre, so darf bei der Elegie die Trauer nur aus einer durch das Ideal erweckten Begeisterung fließen. Dadurch allein erhält die Elegie poetischen Gehalt, und jede andere Quelle ist völlig unter der Würde der Dichtkunst. Die Trauer über verlorne Freuden, über das aus der Welt verschwundene goldene Alter, über das entflohene Glück der Jugend, der Liebe u. s. w. kann nur alsdann der Stoff zu einer elegischen Dichtung werden, wenn jene Zustände sinnlichen Friedens zugleich als Gegenstände moralischer Harmonie sich vorstellen lassen. Der Inhalt der dichterischen Klage kann niemals ein äußerer, jederzeit nur ein innerer idealischer Gegenstand sein; selbst wenn sie einen Verlust in der Wirklichkeit betrauert, muß sie ihn erst zu einem idealischen umschaffen. In dieser Reduction des Beschränkten auf ein Unendliches besteht eigentlich die poetische Behandlung. Der äußere Stoff ist daher an sich selbst immer gleichgültig, weil ihn die Dichtkunst niemals so brauchen kann, wie sie ihn findet, sondern nur durch das, was sie selbst daraus macht,

ihm die poetische Würde giebt. Der elegische Dichter sucht die Natur, aber als eine Idee und in einer Vollkommenheit, in der sie nie existirt hat, wenn er sie gleich als etwas Dagewesenes beweint" *).

Die deutsche Poesie ist reich an Elegien. Dichter wie Matthisson, Salis, Hölty sind in ihrer ganzen Lebensauffassung, so weit dieselbe uns in ihren Gedichten entgegentritt, elegisch. Der Kreis aber, in dem sie sich bewegen, ist ein sehr beschränkter. Dagegen versteht es namentlich Schiller, die tiefsten Lebensfragen und Beziehungen des Menschen zur Kunst in die Form der Elegie zu kleiden. Erinnern wir nur an seinen Spaziergang, die Ideale, Resignation, die Sehnsucht, den Pilgrim. Aber auch Goethe ist, ohne daß wir an seine classischen Elegien aus Italien zu erinnern brauchen, großartig in dieser Form.

Elegie.

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Bleibt mir ein Gott zu sagen was ich leide.

Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen,
Von dieses Tages noch geschloßner Blüthe?
Das Paradies, die Hölle steht dir offen;
Wie wankelsinnig regt sich's im Gemüthe! —
Kein Zweifeln mehr! Sie tritt ans Himmelsthor,
Zu ihren Armen hebt sie dich empor.

So warst du denn im Paradies empfangen,
Als wärst du werth des ewig schönen Lebens;
Dir blieb kein Wunsch, kein Hoffen, kein Verlangen,
Hier war das Ziel des innigsten Bestrebens,
Und in dem Anschaun dieses einzig Schönen
Versiegte gleich der Quell sehnsüchtger Thränen.

Wie regte nicht der Tag die raschen Flügel,
Schien die Minuten vor sich her zu treiben!
Der Abendkuß, ein treu verbindlich Siegel:
So wird es auch der nächsten Sonne bleiben.
Die Stunden glichen sich im zarten Wandern,
Wie Schwestern zwar, doch keine ganz der andern.

Der Kuß der letzte, grausam, süß, zerschneidend
Ein herrliches Geflecht verschlungner Mienen.
Nun eilt, nun stockt der Fuß die Schwelle meidend,
Als trieb ein Cherub flammend ihn von hinnen;
Das Auge starrt auf düstern Pfad verdrossen,
Er blickt zurück, die Pforte steht verschlossen.

*) Schiller: über naive und sentimentalische Dichtung.

Und nun verschlossen in sich selbst, als hätte
Dies Herz sich nie geöffnet, seel'ge Stunden
Mit jedem Stern des Himmels um die Wette
An ihrer Seite leuchtend nicht empfunden;
Und Mißmuth, Reue, Vorwurf, Sorgenschwere
Belasten's nun in schwüler Atmosphäre.

Ist denn die Welt nicht übrig? Felsenwände
Sind sie nicht mehr gekrönt von heilgen Schatten?
Die Erndte reift sie nicht? Ein grün Gelände
Zieht sich's nicht hin am Fluß durch Busch und Matten?
Und wölbt sich nicht das überweltlich Große
Gestaltenreiche, bald gestaltenlose?

Wie leicht und zierlich, klar und zart gewoben,
Schwebt, Seraph gleich aus ernster Wolken Chor,
Als glich es ihr, am blauen Aether droben,
Ein schlank Gebild aus lichtem Duft empor;
So sahst du sie in frohem Tanze walten
Die lieblichste der lieblichen Gestalten.

Doch nur Momente darfst dich unterwinden
Ein Luftgebild statt ihrer fest zu halten.
Ins Herz zurück, dort wirst du's besser finden,
Dort regt sie sich in wechselnden Gestalten;
Zu Vielen bildet Eine sich hinüber
So tausendfach, und immer immer lieber.

Wie zum Empfang sie an den Pforten weilte
Und mich von dannauf stufenweis beglückte;
Selbst nach dem letzten Kuß mich noch ereilte,
Den letztesten mir auf die Lippen drückte;
So klar beweglich bleibt das Bild der Lieben
Mit Flammenschrift, ins treue Herz geschrieben.

Ins Herz, das fest wie zinnenhohe Mauer
Sich ihr bewahrt und sie in sich bewahret,
Für sie sich freut an seiner eignen Dauer,
Nur weiß von sich, wenn sie sich offenbaret,
Sich freier fühlt in so geliebten Schranken
Und nur noch schlägt, für Alles ihr zu danken.

War Fähigkeit zu lieben, war Bedürfen
Von Gegenliebe weggelöscht, verschwunden;
Ist Hoffnungslust zu freudigen Entwürfen,
Entschlüssen, rascher That sogleich gefunden!
Wenn Liebe je den Liebenden begeistet,
Ward es an mir auf's Lieblichste geleistet.

Und zwar durch sie! — Wie lag ein innres Bangen
Auf Geist und Körper, unwillkommner Schwere;
Von Schauerbildern rings der Blick umfangen
Im wüsten Raum beklommner Herzensleere;
Nun dämmert Hoffnung von bekannter Schwelle,
Sie selbst erscheint in milder Sonnenhelle.

Dem Frieden Gottes, welcher euch hinieden
Mehr als Vernunft beseliget — wir lesen's —
Vergleich ich wohl der Liebe heitern Frieden
In Gegenwart des allgeliebten Wesens;
Da ruht das Herz und nichts vermag zu stören
Den tiefsten Sinn, den Sinn ihr zu gehören.

In unsers Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten,
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträthselnd sich den ewig Ungenannten;
Wir heißen's: fromm sein! — Solcher sel'gen Höhe
Fühl' ich mich theilhaft, wenn ich vor ihr stehe.

Vor ihrem Blick, wie vor der Sonne Walten,
Vor ihrem Athem, wie vor Frühlingslüften,
Zerschmilzt, so längst sich eisig starr gehalten,
Der Selbstsinn tief in winterlichen Grüften;
Kein Eigennutz, kein Eigenwille dauert;
Vor ihrem Kommen sind sie weggeschauert.

Es ist als wenn sie sagte: „Stund um Stunde
Wird uns das Leben freundlich dargeboten,
Das Gestrige ließ uns geringe Kunde,
Das Morgende, zu wissen ist's verboten;
Und wenn ich je mich vor dem Abend scheute,
Die Sonne sank und sah noch was mich freute.

Drum thu' wie ich und schaue, froh verständig,
Dem Augenblick in's Auge! Kein Verschieben!
Begegn' ihm schnell, wohlwollend wie lebendig,
Im Handeln sei's, zur Freude, sei's dem Lieben;
Nur wo du bist, sei Alles, immer kindlich,
So bist du Alles, bist unüberwindlich!"

Du hast gut reden, dacht' ich, zum Geleite
Gab dir ein Gott die Gunst des Augenblickes,
Und Jeder fühlt an deiner holden Seite
Sich Augenblicks den Günstling des Geschickes,
Mich schreckt der Wink von dir mich zu entfernen,
Was hilft es mir, so hohe Weisheit lernen!

Nun bin ich fern! Der jetzigen Minute
Was ziemt denn der? Ich wüßt' es nicht zu sagen;
Sie bietet mir zum Schönen manches Gute,
Das lastet nur, ich muß mich ihm entschlagen;
Mich treibt umher ein unbezwinglich Sehnen,
Da bleibt kein Rath als grenzenlose Thränen.

So quellt denn fort! und fließet unaufhaltsam;
Doch nie geläng's die innre Glut zu dämpfen!
Schon rast's und reißt's in meiner Brust gewaltsam,
Wo Tod und Leben grausend sich bekämpfen.
Wohl Kräuter gäb's, des Körpers Qual zu stillen;
Allein dem Geist fehlt's an Entschluß und Willen,

Fehlt's am Begriff: wie sollt er sie vermissen?
Er wiederholt ihr Bild zu tausend Malen.
Das zaudert bald, bald wird es weggerissen,
Undeutlich jetzt und jetzt in reinsten Strahlen;
Wie könnte dies geringstem Troste frommen?
Die Ebb' und Fluth, das Gehen wie das Kommen!

Verlaßt mich hier, getreue Weggenossen!
Laßt mich allein am Fels, in Moor und Moos;
Nur immer zu! euch ist die Welt erschlossen,
Die Erde weit, der Himmel hehr und groß;
Betrachtet, forscht, die Einzelheiten sammelt,
Naturgeheimniß werde nachgestammelt.

Mir ist das All', ich bin mir selbst verloren,
Der ich noch erst den Göttern Liebling war;
Sie prüften mich, verliehen mir Pandoren,
So reich an Gütern, reicher an Gefahr;
Sie drängten mich zum gabesel'gen Munde,
Sie trennen mich, und richten mich zu Grunde.

Goethe.

Der Elegie zur Seite steht die Heroide, welche von dem römischen Dichter Ovid erfunden, elegische Empfindungen über das Verhältniß der Ober- zur Unterwelt von bestimmten verstorbenen Individuen aussprechen ließ. Dieses Verhältniß konnte sich nach heidnischer Auffassung nur in Form der wehmüthigen und bangen Klage zu erkennen geben. Die neuere Heroide faßt den Inhalt ebenso und schließt sich auch durch das elegische Versmaaß in der Form der römischen Heroide an, wiewohl es auch Heroiden giebt, die im trochäischen, jambischen und in gemischtem Metrum geschrieben sind. Z. B.

Thusnelda an Arminius.

Darf die schnöde Römersklavin wagen,
Ihrem freien Hermann noch zu sagen,
Daß auch unter schwerer Fesseln Last,
Ihrem Volk, Rom und sich selbst verhaßt,
Dennoch Hermanns Name, Hermanns Bild,
Ihren Mund, so wie ihr Herz erfüllt?
Durch Lieb' und Freiheit einst in Thuiskons Hain beglückt,
Doch nun gebeugt von Schmerz, von Zorn und Scham erdrückt,
Wag' ich es kaum, die Augen aufzuschlagen,
Des Joches Schmach dem Himmel laut zu klagen.
Vergebens fleht' ich unter Thränengüssen:
„Laß, Freya, schnell mein Leben mich beschließen!
„Verbergt, ihr Völker des Cheruskerlandes,
„In eure Nacht die Qual des Sklavenbandes!
„Stärkt die Heimath unser Herz,
„Trägt es leicht den herbsten Schmerz;
„Verlust der Freiheit schmerzet mehr, als Tod!
„Ein Sklavenjoch versüßt kein Glück, kein Gott!“ —
Mein Hermann! zürne der Betrübten nicht!
Das leidenvolle Herz, es bricht
Des Heldenmuthes felsenfesten Schwur
In dieser schmerzlich-süßen Stunde nur.
Verkennst du mich? entziehst du deine Liebe?
Glaubst du mich treulos meinem schönsten Triebe?
Treulos dem Vaterlande, treulos dir?
Treulos der Ehre, treulos auch selbst mir?
O ja! du flucheſt meinem feigen Sinn,
Ergrimmest, nennest mich Verrätherin!
Es gab ja jede Klippe, jeder Baum
Der Muthigen zu schnellem Tode Raum!
Verdamme nicht zu rasch! hör' die Verhaßte,
Die Bosheit, voll der Tücke, schrecklich faßte!
Vernimm die ganze Reihe meiner Leiden,
Vernimm, wie Stolz und Trotz an mir sich weiden,
Wie, Deutschlands Retter, deiner Gattin Thränen
Der Römerschaaren Mitleid heuchelnd höhnen!
O ja, mein Hermann, ja, dir sagt dein Herz
Die Größe meiner Schmach und meinen Schmerz.
Wär' alle Hoffnung mir geraubt — doch bliebe
Mir Hermanns Ruhm und Hermanns Liebe;
So höre denn, und laß mit Grimm und Zittern
Die Heldenbrust zur Rache dir erschüttern!

Was frommen Tapferkeit und Edelmuth
Im Kampf mit Hinterlist und feiger Wuth?
Der Frevler ehrt kein heil'ges Band,
Das uns Natur und Vaterland
Zur Treue bis zum Tode wand!
Die eigne Tochter giebt er hin
Dem Feindesarm für Goldgewinn!
Wer nicht liebt sein Vaterland,
Kann sein eignes Kind nicht lieben,
Ist ein Raub unedlen Trieben,
Ohne Sinn für Schmach und Ruhm,
Ohne Gott und Heiligthum! —
Mein Hermann, fasse dich! Mit Zaudern,
Gehemmt von Thränen und vom Schaudern,
Wag' ich allmählig nur dir zu enthüllen,
Was mit Entsetzen muß erfüllen. —
Weh' mir!
Entrissen ward ich dir
In dunkler Nacht,
Nicht durch der Römer Siegesmacht,
Ach, durch kein tapfres Schwert,
Das selbst der Ueberwundne ehrt! —
Weh' mir!
Entrissen ward ich dir

Durch eine Frevelthat, —
Durch gräßlichen Verrath —
Den — ach, des eignen Vaters Hand
Beging an Kind und Vaterland!
Segest! Segest! warum hast du ein Leben
Zur Schande dir, und mir zur Qual
gegeben?
Warum nahmst du es nicht zurück
In meiner Freiheit letztem Augenblick?
O hättest du mein Herzensblut vergossen,
Dich segnend hätte sich mein Aug' ge-
schlossen! —
Schwer liegt die Nacht auf Strom und
Wald,
Am schwarzen Himmel leuchten keine
Sterne;
Nur dumpfes Schlachtgebrüll erschallt
Aus weiter Ferne.
Ein einziger eisgrauer Barde sang
Zu Wodan; seine Harfe klang
Nach Geisterweise
Dumpf und leise.
Mit düstrer Miene, schweigend und stets
trüber,
Saß ihm Segestus gegenüber.
Jetzt klirrte außerm Thurme leises Rasseln;
Bald lauter scholl das Prasseln
Von Schwert und Kette, Fackelschein
Drang ins Gemach hinein.
Aufsprang Segest in grimmig wilder
Lust;
Sein Blick ward hell, hoch hob sich
seine Brust.
Er schwang den vollgefüllten Römerbecher,
Und brüllte: „Hermann, meine Rächer!
„Sie sind's. Nun magst du herrschen,
siegen —
„Durch Weib und Kind mußt du erlie-
gen!“ —

Er rief's, und öffnete die Pforten
Dem Strom eindringender Kohorten.
Verzweiflung schafft
Der Schwachen Muth und Kraft.
Dem Vater, nicht des Vaterlandes werth,
Riß von der Seit' ich rasch das mächt'ge
Schwert,
Und der ergraute Barde schwang
Die Keule neben mir mit sausendem
Klang.
Ein fliehender Pfeil durchbohrt
Dem sinkenden Greis die Seite;
Vom Purpurblut umflort
Ruht an der Harfe der Gottgeweihte,
Auch ich will sterben, rief ich, Hermann,
deiner werth!
Und stürze mit gehobenem Schwert
Entgegen den gedungnen Schaaren,
Die mein mit vorgehalt'nen Schilden
harren.
Auf die verwirkte Vaterwürde kühn,
Tritt schnell Segestus vor mich hin.
„Fühlst du,“ ruft er, „zu morden Lust,
„Verbirg zuerst dein Schwert in meiner
Brust!“ —
Mich faßt Entsetzen, Schauder bebt durch
alle Glieder —
Bewußtlos starrend stürz' ich nieder
Und finde mich — in Ketten wieder —
Im schwarzen Eichenwald
Auf öden Felsenwegen!
Es brauset der Sturm, es prasselt der
Hagelregen;
Berg und Wald
Zittert und hallt
Von Donnerschlägen;
Der zuckende Blitz
Entstürzet Wodans Wolkensitz;
Bären und Wölfe heulen,
Es ächzen Raben und Eulen; —
Mitleidiger, als das Vaterherz,
Beklagten sie meine Noth
Und meinen stummen Schmerz!
Die Elemente bat ich um den Tod,
Vergebens, ach, vergebens!
Des Sturmes Wuth,
Der Blitze Gluth —
Sie schonten meines Lebens,
Sie ehrten meinen Schmerz —
Mitleidiger, als das Vaterherz!
Gräßlich stürzten mir zur Seite
Roß und Mann
Von der schmalen Klippenbahn

In die Tiefe, eine Beute
Für Wolf und Bär.
Unversehrt schritt ich einher,
Und suchte nicht des Abgrunds Weite —
Ich trug am Herzen ja das Pfand,
Das mich ans Leben band.
Ihm, deinem künft'gen Ebenbild,
Von deinem Geist erfüllt,
Mußt' ich das keimende Leben
Für dich, für Deutschlands Rache geben!

Am Eingang einer Eb'ne schlug
Ein Lager auf der feige Zug.
Hier dehnte sich vom Mond erhellt,
Ein unermeßlich weites Feld,
Ein offnes Grab, erfüllet mit den Leichen
Drei unbegrabner Legionen,
Wo unter aufgethürmten, bleichen
Gebeinen Schwert und Lanze friedlich thronen.
Deutschlands großes Siegeszeichen
Erhob mein Herz mit neuem Muth:
„Ihr Väter," rief ich, „euer Blut
„Sei nicht vergebens hier geflossen!
„Hermanns Ruhm und Geist
„Möge draus den späten Enkeln sprossen,
„Daß auch sie die ferne Nachwelt preist!" —

So rief ich, und ein deutsches Grab
Nahm mich in seinen Schooß hinab.
Sanft schwoll der Hügel,
Beschattet vom Eichenbaum,
Umsäuselt vom Windesflügel,
Und drei mächtige Steine
Umgaben den heiligen Raum
In freundlichem Vereine.
Hier schloß der Geist der Ruh'
Der Dulderin die Augen zu.
Als ich erwachte, schwieg des Sturms Getümmel;
Mein Innerstes war ruhig, wie der Himmel.
So folgte ich dem Zuge fort und fort,
Und hielt dir, Hermann, redlich Wort.
Selbst als der goldumstrahlte Wagen
Im feierlichen Siegeszug
Den Imperator durch Roms Straßen trug —
O daß bald neue Römersklaven dieß dir sagen! —
Nicht eine Thräne, nicht ein Klagelaut
Hat meinen Schmerz vertraut
Des Volkes dicht gedrängtem Troß,
Der staunend sich um mich ergoß.
Nicht Seufzer durften dich, mein Hermann, schänden;
Ich will des deutschen Namens würdig enden,
Und nun und nimmer schlage
An ein Römerohr Thusneldens Klage!
Der Feige nur erliegt
Dem Sklavenjoch der Tyrannei;
Ich war gefangen, nicht besiegt
Und auch in Ketten frei.
Wie klein erschienen mir all' jene Schaaren,
Die Tausende der erzumschloss'nen Krieger,
Die, weil durch List sie einmal glücklich waren,
Sich brüsteten, als meines Volkes Sieger!
O des tapfern Heeres, das sich schmückt und ziert,
Weil ein wehrloses Weib es im Triumphe führt!
Verachtend blickt' ich auf die Miethlinge voll Hohn,
Und dachte dich, mein Hermann, dich und deinen Sohn.
Erst als die Einsamkeit
Des Kerkers mich umschloß,
Erst da ergoß
Sich meine Thräne, dir geweiht!
Was nun der Cäsar auch beschloß —
Ich dulde muthig, Hermann lebt,
Und Roma bebt,
Bei allen ihren Siegen
Dem deutschen Muthe zu erliegen!

Um meine Kräfte zu beleben
Und meine Hoffnung zu erheben,
Ward mir aus Freya's milder Hand
Ein Traum voll Wirklichkeit gesandt.

Auf einem lieblichen Gefild,
Vom dunkeln Eichenwald begrenzt,
Vom Monde silberblaß umglänzt,
Saß ich auf meines Hermanns Schild.
Die leichten Elfen webten
In luftigen Reih'n;
Vellena's Jungfraun schwebten
Mit leuchtendem Schein.
Die Walkyren führten
Dich singend aus dem Hain;
Den waffenlos-Bekränzten zierten
Freya und Hertha in holdem Verein
Du ruhtest bei mir, heiter, sanft und müde;
Aus Blick und Miene sprach ein süßer Friede.
Doch plötzlich nahte, blutig und bleich,
Siegmar aus Walhalla's Reich;
Er winkte dir, er rief mit dumpfem Ton;
Segest erschien, ergrimmt, mit bitterm Hohn.
Da sprangst du auf aus meinem Schooß,
Und von den abgefall'nen Blumen floß
Dein Blut. Mit schmerzlicher Geberde
Versankst du ächzend in die Erde.
Ich rufe, klage; wilder Schmerz
Zerreißt mein Herz;
Doch plötzlich erschallt
Ein Bardenchor;
In verjüngter Gestalt
Schwingst du dich empor —
Und ich erwachte
Entkräftet und beklommen,
Und sieh! es lachte,
Wie von Geisterhänden entnommen,
Der Aechzenden schöne Gabe —
Ein holder Knabe,
Mit geschlossenem Blick
Wie das schlummernde Glück
Mir Wonne für jeden Schmerz
Ins jubelnde Herz!
Hermann! Hermann! dein Ebenbild,
Kühn und mild!
Hermann! Hermann! du lebst im Sohn
Mir zweifach schon!

Geboren unter tausend Gefahren,
Führten ihn Götter ins Leben ein;
So müssest du einst mit grauen Haaren
Dich seiner Thaten noch erfreun!
O daß ich ihn dir reichen könnte!
O daß der Himmel mir vergönnte
Nur einen solchen Augenblick
Für jedes andre Lebensglück! —
Doch, mein Gatte — traure nicht,
Daß diese Wonne mir gebricht!
Mutterliebe, Mutterpflicht
Werden mich und ihn erhalten;
Götter werden um uns walten,
Daß von dir und ihrem Sohn
Thusnelda ärnte ihren Lohn!
Mein Hermann! komm, o komm nun bald
Mit deines Sieges Allgewalt,
Des Sklavenjoches Schmach zu enden!
Entreiße deinen Sohn den Händen
Der Feinde, daß ihn, deiner werth,
Thuiskons edles Volk verehrt!
Erscheine an des Heeres Spitze
Siegreich vor den sieben Hügeln!
Roms Adler falle vor deines Schwerdtes Blitze!
Flieg heran auf des Verderbens Flügeln!
Und führe zu der Liebe Friedensglück,
Zu deiner Edelthaten Lohn,
Die Gattin und den Sohn
Ins freie Vaterland zurück!

Und will dir Wodan dies nicht gönnen,
Nicht so dein Heldenleben krönen,
Soll Rom nicht untergehn,
Jahrhunderte noch herrschend stehn, —
So eile unaufhaltsam hieher, sprenge
Des Kerkers Felsengänge
Brich unsre Fesseln und gewähre
Nur einmal noch uns Freiheit, Ruhm und Ehre,
Nur für den letzten Augenblick;
Auch frei zu sterben ist ein Glück!

Chr. Kuffner.

Zu den fein reflectirenden Gedichten gehört ferner das Sonett (Klanggedicht, von suonare klingen) das aus Italien entlehnt, in der deutschen Poesie zu einer nicht gewöhnlichen Vollendung ausgebildet worden ist. Die Empfindung und Reflection kann sich über mannigfaltige Gegenstände verbreiten. Als wesentlich zu betrachten ist die Form. Das Sonett besteht nämlich aus vierzehn Versen, von denen die ersten acht und die letzten sechs unter einander in Reime verschlungen sind. Die ersten acht Verse dürfen nur zwei Reime haben, welche in ganz bestimmter Verschränkung und zwar in vierfacher Weise auftreten:

1)	2)	3)	4)
a	a	a	a
b	b	b	b
b	a	a	a
a	b	b	b
a	a	b	b
b	b	a	a
b	a	a	b
a	b	b	a

Von diesen vier Arten der Reimverschlingung ist die erste die im Deutschen gewöhnlichste. Diese beiden vierversigen Strophen heißen quadernari. Die beiden dreiversigen Strophen (Terzinen) sind meist in folgender Weise unter einander verschlungen:

1)	2)	3)	4)	5)	6)
a	a	a	a	a	a
b	b	b	b	b	b
a	a	b	c	c	c
a	b	b	a	c	b
b	a	a	b	b	c
a	b	a	c	a	a u. s. w.

Bei diesen Reimverschlingungen findet fast immer ein Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Reimen statt, und je verschiedener der Vokalklang in den Reimen ist, desto mehr befriedigt das Gedicht wenigstens in dieser Beziehung. Der Inhalt wird meistens so verarbeitet, daß der Grundgedanke in der letzten Terzine hervortritt.

Da es nicht immer möglich ist, einen Gedanken in der engen Form des Sonetts vollständig zu expliciren, so gaben schon die Italiener den Sonetten Zusätze oder fügten mehrere Sonette aneinander, um so durch die Form nicht zu sehr gebunden zu sein. Auf diese Weise entstand das von den Deutschen wenig oder gar nicht nachge-

ahmte Sonett mit dem Schweif (il sonetto collo coda), welches der zweiten Terzine noch eine in der Weise anhängte, daß der erste und dritte Vers nur halb, aber mit gleichem Reime auftraten. In einer zweiten Art, den correspondirenden Sonetten (sonetti a risposta) enthält ein zweites Sonett die Reimklänge des ersten und beginnt gewöhnlich mit dem letzten Verse des ersten. Der Sonettenkranz, eine dritte Art der Erweiterung, besteht aus fünfzehn Sonetten, in denen der erste Vers eines jeden mit dem letzten Verse des vorangegangenen vollständig übereinstimmt und das ganze fünfzehnte Sonett aus den übereinstimmenden Versen der vorangehenden vierzehn Sonette hintereinander gebildet ist. Dies fünfzehnte, sogenannte Meistersonett muß vom Dichter natürlich zuerst gemacht werden. Das Weitere ergiebt sich aus Beispielen.

Das Sonett.

Sich in erneutem Kunstgebrauch zu üben,
Ist heil'ge Pflicht, die wir dir auferlegen:
Du kannst dich auch, wie wir, bestimmt bewegen
Nach Tritt und Schritt, wie es dir vorgeschrieben.

Denn eben die Beschränkung läßt sich lieben,
Wenn sich die Geister gar gewaltig regen;
Und wie sie sich denn auch geberden mögen,
Das Werk zuletzt ist doch vollendet blieben.

So möcht' ich selbst in künstlichen Sonetten,
In sprachgewandter Masse kühnem Stolze,
Das Beste, was Gefühl mir gäbe, reimen;

Nur weiß ich hier mich nicht bequem zu betten,
Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze,
Und müßte nun doch auch mitunter leimen.

Goethe.

Das Sonett.

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir ernst in abgemessnen Stunden,
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen;
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammen raffen:
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Goethe.

Geisterleben.

Von dir getrennet, lieg' ich wie begraben,
Mich grüßt kein Säuseln linder Frühlingslüfte;
Kein Lerchensang, kein Balsam süßer Düfte,
Kein Strahl der Morgensonne kann mich laben.

Wann sich die Lebenden dem Schlummer gaben,
Wann Todte steigen aus dem Schooß der Grüfte,
Dann schweb' ich träumend über Höhn und Klüfte,
Die mich so fern von dir gedränget haben.

Durch den verbotnen Garten darf ich gehen,
Durch Thüren wandl' ich, die mir sonst verriegelt,
Bis zu der Schönheit stillem Heiligthume.

Erschreckt dich Geisterhauch, du zarte Blume?
Es ist der Liebe Wehn, das dich umflügelt.
Leb wohl! ich muß ins Grab, die Hähne krähen.

Uhland.

In Santa Maria Maggiore.

Es war vor achtzehnhundert achtzehn Jahren
Bei der Geburt des Kindes eine kleine
Versammlung: Vater, Mutter, im Vereine
Mit wen'gen Hirten, die im Felde waren.

Seit dieser Zeit hat's alle Welt erfahren,
Und weitverbreitet herrscht das Licht, das Eine;
Die Krippe ward zum Tempelbau von Steine,
Wo anzubeten kommen Völkerschaaren.

Es ist dadurch entstanden ein Gedränge,
Wo die Versammlung sich muß selber stören,
Die Andacht wird zerstreut vom Festgepränge.

Und wie die Menschen singen laut in Chören,
So können sie die himmlischen Gesänge
Der Engel nicht so hell, wie dort, mehr hören.

Rückert.

Sonettenkranz.

So lebt mit Lippe Liebe treu im Bunde.
Wie Zwillingsschwestern stät zusammenhalten;
Und ging die Eine liebevoll zu Grunde,
Wird liebevoll die andre mit erkalten.

In ihrer Freundschaft trauter Dämmerstunde
Mag Liebe gern ihr Wohl und Weh entfalten;
Die Lippe schafft, daß jene bald gesunde
Und will so Wonn' als Leid zum Laut gestalten.

Es kann die Muse wohl zuerst bezeugen,
Wie Liebe sich und Lippe treu vermählen:
Sind sie es nicht, die je ein Lied erbauten,

Wo Seel' und Leib ein neues Dasein zeigen?
So mag mit Lieb' und Lippe sie erzählen:
Wie holder Einklang lebt in ihren Lauten.

Wie holder Einklang lebt in ihren Lauten,
Einhällig so in ihrem Thun und Lassen
Sind Lieb' und Lippe, schwesterliche Lauten,
Die in Gestalt und Ton zusammenpassen.

So sollten Seel' und Lieb sich auch erfassen,
Als einst Dämonen sie zusammentrauten,
Und eher nicht eins von dem andern lassen,
Bis sie zugleich am Lebensziel ergrauten.

Als treue Freundin suchet drum zur Stunde
Der Liebe Willen Lippe auszurichten,
Mit Wort und That zu dienen ist ihr Trachten;

Und Liebe liebt auf ihren Dienst zu achten,
Und lauscht entzückt, was jene will berichten:
Die Lippe giebt der Liebe liebste Kunde.

Die Lippe giebt der Liebe liebste Kunde,
Wo wäre der ein Zeugniß jemals lieber?
Sie siegelt's ja mit ihrem Rosenmunde
Und drückt es warm bis in die zartste Fiber.

Auch in so manche stille Seelenwunde
Fließt von der Lippe Trostesbalsam über:
Daß Herz vom Schmerz, vom Unmuth Muth gesunde,
Flößt Lippe Zauber-Wort und -Trank hinüber.

Wie Augen glaubten nur, was Augen schauten,
Giebt Lippe so der Liebe Ueberzeugung,
Wenn Wort um Wort und Gunst um Gunst sie brachte:

Drum heischen ewig sie Zusammenneigung:
Die Lippe fühlt, was Liebe für sie dachte,
Die Liebe liebt die Lippe zur Vertrauten.

Die Liebe liebt die Lippe zur Vertrauten,
Das Liebste soll die liebste nur erfahren;
Hätt' ein Geheimniß wohl sie vor der trauten,
Der eingeweihten Schwester zu bewahren?

Das holde Licht des innerlich Geschauten,
Die süßen Strahlen, die ihr widerfahren,
Die Wonnezähren, die ihr Herz bethauten,
Das mag der Lippe gern sie offenbaren.

Sie kündet's ihr in lauter Pulse Schlägen,
Sie flüstert's ihr in leisen Seufzerhauchen,
Sie spiegelt's ihr in stiller Träume Runde;

Und allen Stunden weiß sie's einzuhauchen,
Dem Tag, der Nacht, dem Sonnenschein, dem Regen,
Was Liebe lebt im stillen Herzensgrunde.

Was Liebe lebt im stillen Herzensgrunde,
Vergleicht sich nur den höchsten Wundermächten,
Der Perlen Thau im tiefen Meeresschlunde,
Juwelenblüth' in finstern Bergesschächten,

Der Iris Farbduft in des Aethers Runde,
Dem Licht des Pols in hehren Mitternächten,
Dem Sphärenklang in Aeolidens Munde,
Dem ewigen Reigen, den die Sterne flechten!

Doch was nur scheu entblickt des Auges Pforten,
Wenn Gegenblicke forschend es erschauten,
Was auf die Wange steigt in höhern Gluthen,

Was sich entzieht Gedanken, so wie Worten,
Und nur erscheint als Hoffen, Ahnen, Muthen,
Das labt die Lippe leise zu verlauten.

Das labt die Lippe leise zu verlauten,
In ihrer Sprach' und Weise auszudrücken,
Was früher still mit Winken und mit Blicken
Die Augen sichtbar unsichtbar vertrauten;

Ja was die Arme sich noch kaum getrauten,
Des Festumfangens brünstiges Entzücken
Darf Lippe flugs von Lippe kühner pflücken,
Wie sich Gelegenheit und Gunst erschauten.

Und dieser harrt sie unter leisen Spähen
Und oft durchzuckt von wonnewehem Beben,
Als schwebte sie an jähen Abhangs Schlunde;

Nicht eher öffnet sich ihr stummes Flehen,
Nicht eher tritt ihr heißer Wunsch ins Leben,
Bis Lieb' und Lippe Eins zur guten Stunde.

Bis Lieb' und Lippe Eins zur guten Stunde,
Nicht eher kann die Glorie erscheinen,
Wo zu der Seligkeiten Vorempfunde
Sich Huld und Gegenhuld zugleich vereinen.

Nicht anders ist's in der Geburten-Stunde:
Es müssen Erd' und Himmel günstig meinen,
Gestirne hold und mild zusammenscheinen,
Daß sich ein freundlich Dasein glücklich runde.

O hohes Wunder, Gipfel der Geschicke!
Nicht können Wort und Ton dich wiedergeben,
Zu irdisch ist Gelispel noch von Flauten:

Wenn so die Seelen in einander schweben,
Wenn Lieb' und Lippe wie im Silberblicke
Im holden Kusse stumm zusammenlauten.

Im holden Kusse stumm zusammenlauten
Sieh Lieb' und Lippe, wie mit Blitzesstrahle,
Und feiern wonnentzückt die Göttermahle
In sprechender Gebärd', in stummen Lauten!

Es gleicht der Kuß lebendigem Pocale
Der Traube, der von Schöpferhand gebauten,
Ein Labetrank, den Elemente brauten,
Mit Purpurnektar Eins die Purpurschaale!

O heilige Knospe, Blume, Frucht der Liebe,
Wen seligst du nicht zum Olymp der Wonnen,
Ob er nur Einmal deinen Zauber nippe!

In dir verklären sich die schönsten Triebe:
Was je nur Herz empfunden, Geist gesonnen,
Was Liebe Liebliches nur lobt der Lippe.

Was Liebe Liebliches nur lobt der Lippe,
Nicht Worte sprechen's, streng begrenzt in Tönen:
Sind Worte anders, als ein nackt Gerippe
Für jenes Urbild selbst des Guten, Schönen?

Mehr, als des Baumes blätterlos Gestrippe,
Statt goldner Früchte, die ihn schmückend krönen?
Begeistrung selbst vom Quell der Aganippe,
Spricht nicht der Liebe namenloses Sehnen.

Drum was von keinem Sinne wird beschrieben,
Doch jedem Sinn ist zu Genuß und Spiele:
Dem Auge Farb' und Licht, und Klang dem Ohre.

Und Duft, Geschmack und wonnige Gefühle,
Das alles, einzeln und vereint zum Flore,
Das liebt auch lipplich Lippe zu gelieben.

Das liebt auch lipplich Lippe zu gelieben,
In nächster Näh' ihm an sich zugesellen,
Es zu umspielen mit erneuten Wellen,
Was je die Lieb' ihr Liebliches beschrieben.

O allbeglückendster von unsern Trieben!
Aus dem allein des Daseins Freuden quellen:
Was ist das Leben, als ein Angesellen,
Im Mitgenießen, wie im Mitbetrüben?

Wie Körper sich dem Körper angewinne,
Ist alter Wesen liebevolles Streben:
Was ist und wirkt, umfaßt ein Leib auf Erden.

Drum auch der Lippe soll Ersehntes werden,
Dem Geistigen sich Grenze sichtbar weben,
Daß wie sie leiblich ist, auch leiblich minne.

Daß wie sie leiblich ist, auch leiblich minne,
Ist holder Lippe liebliches Verlangen;
Der Rose gleicht sie an Gestalt und Prangen,
So deutet auch die Rose sie im Sinne.

Ist Rose nicht ein treues Bild der Minne?
Was tief in ihrem Innern aufgegangen,
Erröthend wiederscheint von zarten Wangen,
Ist's nicht die Gluth, die wohnt dem Busen inne?

Liebt Rose nicht das Lippenspiel zu üben,
Wenn sie zum Kuß die junge Blüthe mündet
Und so dem West ihr innig Selbst verkündet?

Wie aus der Bruſt der ſüße Athem ſteiget,
Ihr holder Mund ſich nach dem ſeinen neiget,
So wird zu Lippe Liebe ſtets getrieben.

So wird zu Lippe Liebe ſtets getrieben,
Daß ſie in ihr ſich ſelber will ergreifen:
In ihr allein kann Frucht der Blüthe reifen,
Hier iſt der Gipfel der Natur beſchrieben.

In euch, ihr Lippen, roſige Zauberreifen,
Steht feurig alles Lebens Wort geſchrieben!
Mit eurer Züge magiſchen Getrieben
Knüpft Herz an Herz ſich durch lebend'ge Schleifen.

Zu ihr, des gleichen Blutes holder Sippe,
Geht all der Liebe Sinnen, Sehnen, Trachten,
In ihr ſich ſelbſt und all ihr Glück zu finden.

So holder Leib muß ſich mit ihr verbinden,
Sie würde ſtets in eignen Qualen ſchmachten,
Verſagt der Liebe liebſten Dienſt die Lippe.

Verſagt der Liebe liebſten Dienſt die Lippe,
Der Seelen Tauſch und geiſtiges Umarmen,
Soll eins am andern ſtärker nicht erwarmen;
Wird Lippe noch zuletzt der Liebe Klippe!

Dann komme Genius mit der ſtrengen Hippe!
Damit ſie einſam nicht an Troſt verarmen,
Gieb beiden dann mit gleichem Huld-Erbarmen
Das treue Loos von Odoardo und Gildippe!

Dann was auch Parze in den Pfaden ſpinne,
Von Glück und Macht und Ehr- und Ruhmgepränge,
Schaum iſt doch alles nur und nicht'ger Dunſt.

Zum Leben macht's allein der Lippe Gunſt,
Und ohne ſie, auch bei Tithonus Länge,
Wird Lieb' und Lippe nie ſich Lebens inne.

Wird Lieb' und Lippe nie ſich Lebens inne,
Dann iſt's, als wären beide nicht geboren,
Für ſich, für alles lebenslos verloren,
Kommt keine je der andern zu Gewinne.

Denn wie die Seele hat zum Dienſt die Sinne,
Fünf treue Diener, ſich zunächſt erkoren —
Sie gehet aus und ein in dieſen Thoren
Und thront in des Palaſtes höchſter Zinne —

So ist die Liebe gleich des Leibes Seele,
Und Lippe gleich dem dienstgewohnten Leibe,
Durch den sie so verkünde, wie erkunde:

Daß solcher Seele nun der Leib nicht fehle,
Und solchem Leibe treu die Seele bleibe;
So lebt mit Lippe Liebe treu im Bunde.

Meister-Sonett.

So lebt mit Lippe Liebe treu im Bunde,
Wie holder Einklang lebt in ihren Lauten;
Die Lippe giebt der Liebe liebste Kunde,
Die Liebe liebt die Lippe zur Vertrauten.

Was Liebe lebt im stillen Herzensgrunde,
Das labt die Lippe leise zu verlauten,
Bis Lieb' nnd Lippe Eins zur guten Stunde
Im holden Kusse stumm zusammenlauten.

Was Liebe Liebliches nur lobt der Lippe,
Das liebt auch lipplich Lippe zu gelieben,
Daß wie sie leiblich ist, auch leiblich minne.

So wird zur Lippe Liebe stets getrieben;
Versagt der Liebe liebsten Dienst die Lippe,
Wird Lieb' und Lippe nie sich Lebens inne.

F. W. Riemer.

Wie schon das Sonett ein Gedicht ist, dessen Inhalt sehr wohl in eine andere Form gekleidet werden könnte und das eigentlich einen bloßen Klangwerth hat, so gehört mit noch untergeordneterer Bedeutung das Triolet in dieselbe Klasse. Im Triolet dürfen eigentlich nur zwei Reimklänge vorkommen, das Gedicht aber nicht mehr als acht Verse enthalten, von denen der erste als vierter und siebenter und der zweite als achter wiederkehrt. Damit verbindet sich dann ein leichter und gefälliger Inhalt, wie aus folgendem Beispiele zu ersehen ist:

Der glücklichste Tag.

Der erste Tag im Monat Mai
Ist mir der glücklichste von allen.
Dich sah ich, und gestand dir frei,
Den ersten Tag im Monat Mai,
Daß dir mein Herz ergeben sei.
Wenn mein Geständniß dir gefallen,

So ist der erste Tag im Mai
Für mich der glücklichste von allen.

v. Hagedorn.

Es kommt auch vor, daß der erste Vers als vierter und achter, und der zweite als sechster wiederkehrt.

Das Triolet.

Ein gutes Triolet zu machen,
Gehört nicht zu den leichten Sachen.
Vergebens bildet der sich ein,
Ein gutes Triolet zu machen,
Den nicht die Pierinnen weihn.
Ein feiner Satyr muß uns lachen,
Und Amor selbst Gehülfe sein,
Ein gutes Triolet zu machen.

J. N. Götz.

Das Ringelgedicht (Rondeau), aus dem Französischen herstammend, gehört ebenfalls hieher, indem es innerhalb zwölf bis vierzehn Versen, in denen sich nur zwei Reime verschlingen dürfen, einen leichten und gefälligen Inhalt mittheilt. Als besondere Bestimmung gilt noch die Wiederholung des ersten Verses oder wenigstens der ersten Worte des Gedichts als Refrain nach dem vierten und letzten Verse *). Diesen Forderungen genügt nicht vollkommen folgendes Gedicht:

Ringelgedicht

auf einen Branntweinbrenner, der geraume Zeit Reiter und Marketender gewesen, zuletzt aber infulirter Abt geworden.

Mit einem Helme hatte man
Den Fuselbrenner Hadrian
Im Lager vor Namur erblicket;
Doch keinen Hut vor ihm gerücket;
Ihn drückete der Kirchenbann.
Jetzt aber ehrt man ihn gebücket,
Weil er die Inful umgethan.

Verstand hatt' er zwar nicht ein Gran:
Denn oft brannt ihm, wann er genicket,

---

*) Das Rondeau ist eigentlich eine französische Nachbildung des italienischen Sonetts. Wie viele andere Gedichte dieser Art wurde auch das Rondeau auf die Musik übertragen, indem nämlich die Musiker (zuerst Piccini) ihre Bravourarien so einrichteten, daß zwei Hauptmotive sich gegenseitig beantworteten. In neuerer Zeit ist das Rondeau ganz in das Gebiet der Instrumentalmusik gezogen worden, und hat die gediegenere Form der Sonate verdrängt.

Das Aquavit im Kolben an;
Und oftmals dacht' er gar nicht dran,
Ihn zuzudecken, wie sich's schicket,
Mit einem Helme.

Was macht ihn denn zum großen Mann?
Die Kunst vielleicht, die ich nicht kann,
Wie man nur schwatzt, und doch entzücket?
Nein! aber Eins ist ihm geglücket;
Eins hob den Gimpel hoch hinan:
Er trat die steile Lebensbahn
Mit einem leeren Schädel an,
Mit einem Helme.

J. N. Götz.

Einen ähnlichen Character hat auch das Madrigal (von mandra die Heerde, daher Schäferlied). Es behandelt einen tändelnden und leichten Inhalt innerhalb sechs bis elf Versen und erlaubt nur zwei, höchstens drei Reimklänge *).

Auf der Weser.

Die Nais an der Elbe
Verstellte sich, als ob sie zornig wär',
Und machte mir die Reise bös' und schwer.
Ich hatt' ihr doch so manchen Dienst erwiesen.
Du bist mir unbekannt,
Du Göttin hier, und führst mich bei der Hand,
Drum sei jetzund das erstemal gepriesen.
Bei Fremden ist doch immer besser sein,
Daheime schlägt das Unglück öfter ein.

Kaspar Ziegler.

Etwas mehr lyrisch und ihrem Inhalte nach contemplativer sind die Canzone, das Cancion, die Sestine und die Glosse.

Die Canzone, italienischen Ursprungs und auch in Italien mit Vorliebe ausgebildet, besteht aus mehreren Stanzen (Strophen), von denen jede innerhalb einer beliebigen Anzahl von Versen drei Reimverschlingungen enthalten muß. Die Art der Reimverschlingung kann

---

*) Die Provençalen hatten für dieses Gedicht den Namen madrialis, indem sie es nur zum Ausdruck materieller oder gemeiner Gegenstände brauchten. Die obige Ableitung ist wohl die richtigere. Uebrigens hat dieses Gedicht eigentlich nur in der Musik eine Rolle gespielt. Die Musik schaffte im 16ten und 17ten Jahrhundert das Gedicht als Musiktext sogar ab und trug den Namen auf Instrumentalwerke über. Als Dichtung kam das Madrigal durch Caspar Ziegler (1621) nach Deutschland.

vom Dichter beliebig gewählt werden; doch müssen die einzelnen Strophen in den Reimverschlingungen der Verse sich entsprechen. Die letzte Stanze ist meistens kürzer als die vorangegangenen *).

Canzone.

Liebeslieder, holde Träume,
Blüthen meiner süßen Mühe,
Die ich heimlich auferziehe
Aus dem tiefverborgnen Keime,
Könnt ich doch in blaue Lüfte
Und in Morgenroth euch tauchen,
Und des Frühlings reinste Düfte
In den zarten Kelch euch hauchen,
Daß für euer buntes Glänzen
Und für eures Athems Süße
Meine Lieb' euch würdig hieße,
Die Geliebte zu bekränzen,
Und sie dann vor allen Frauen
Durch des Freundes holde Gaben
Hocherhaben
Ging' und göttlich anzuschauen!

Vögelein mit leichten Schwingen,
Die ich sende zu der Schönen,
Meine Freude, meine Thränen
Und mein Sehnen ihr zu singen,
Möchtet ihr so lieblich flöten
Wie die holden Nachtigallen,
Wenn sich alle Knospen röthen
Von des Lenzes lauem Wallen,
Um mit süßen Liederweisen
Ewig, ewig nur die Eine,
Die ich minne, die ich meine,
Zu ergötzen und zu preisen;
Daß sich weit das Tönen schwänge,
Und im fernesten Gefilde
Ihrer Milde,
Ihrer Schöne Ruhm erklänge!

Denn sie hat mein ganzes Streben
Nur an ihren Wink gebunden,
Und mein Leben ist entschwunden,
Um in ihr allein zu leben.
Alles möcht' ich gern ihr schenken,
Und doch kann ich nichts ihr bieten,
Denn mein Träumen und mein Denken
Sind nur ihres Reizes Blüthen;
Und wie reich mein theures Lieben
Und ihr Lächeln auch mich machten,
Immer muß ich arm mich achten,
Und im Herzen mich betrüben,
Daß ich für die blüh'nden Kronen,
Die durch sie mich hold umranken,
Ihr zu danken
Nur vermag, doch nicht zu lohnen.

Alle Seufzer, alle Klagen,
Alles Träumen, Hoffen, Wähnen,
Alles glüh'nde Flehn und Sehnen,
Alles heilig stille Zagen,
Alles, was in sel'gen Wonnen,
Was in thränenreichen Schmerzen
Lieb' empfunden und begonnen,
Regt sich wechselnd mir im Herzen,
Alles streb' ich zu ergießen;
Aber Flammen müßt' ich mischen,
Schwüle Gluth durch Thau erfrischen
Und durch Honig Gift versüßen,
Wollt' ich treu in hellen Bildern
Meine Liebe, meiner Leiden,
Meiner Freuden
Ewige Verwandlung schildern.

O ihr unerforschten Quellen,
Die mit wallenden Gefühlen
Flüchtig meine Brust umspielen,
Nie versiegen, immer schwellen,
O wie lacht in euren Spiegeln,
Angethan mit Himmelsgolde

---

*) Die Canzone war bei den Italienern schon im 13ten Jahrhundert gebräuchlich und galt seit jener Zeit nicht bloß als ein Lied der Freude und des Scherzes, sondern hatte auch einen feierlichen, sogar dithyrambischen Inhalt; daher die Namen canzone anacreontica und canzone Pindarica, auch canzone a ballo, woraus die Ballata oder Ballade entstand.

Und mit lichten Engelflügeln,
Meine Reine, meine Holde!
Aber taucht in selgem Sinnen
Meine Seel' in euch hernieder,
Fliehn die Wellen hin und wieder,
Farben und Gestalt zerrinnen,
Und noch holder in der Ferne
Seh ich dann ihr blüh'ndes Leben
Tiefer schweben,
Gleich des Himmels fernstem Sterne.

Worte, was ist euer Tönen,
Wenn ihr nicht mit Geisterschwingen
Könnt ins innre Leben dringen,
Lösen nicht das Band des Schönen?
Warum wollt ihr, leichte Träume,
Zu dem Heil'gen mich entführen,
Wenn ihr nur die letzten Säume
Seines Schleiers könnt berühren?
Warum strebst du, ewig glühend,
Sehnsucht, nach dem sel'gen Ziele,
Das dich täuscht mit luft'gem Spiele,
Immer nahend, immer fliehend?
Herz, was frommt es, zu empfinden,
Kannst du nie das rege Walten
Der Gestalten,
Die du selber schufst, ergründen?

Nun so magst du, Lied der Minne,
Wie ein bleicher Schatten schweben,
Der nur träumt vom hellen Leben,
Fern von seinem heil'gen Sinne,
Kannst du bis zu ihr gelangen,
Wirst du leicht von ihrer Schöne
Alle Töne,
Die ich dir gewünscht, empfangen.

E. Schulze.

Das Cancion, aus dem Spanischen entlehnt, besteht aus drei vierversigen Strophen, deren letzte in den Reimklängen der ersten gleicht. Der Inhalt tritt in der Weise auf, daß die zweite und dritte Strophe als Erläuterung der beiden ersten dienen.

Cancion.

Als ich lauscht' auf süße Klänge,
Die du riefst aus Saitenchören,
Ahnt' ich nicht des Geists Beschwören,
Der aus mir nun lockt Gesänge.

Aber, welch ein schmerzlich Singen
Ist dieß aus getroffnem Herzen,
Und doch scheint es dir gleich Scherzen,
Die dich freuen, nur zu klingen!

Zauberin, ruf' neue Klänge
Aus der Harfe Saitenchören,
Zauberin, laß dich beschwören,
Sing' entzaubernde Gesänge!

W. Smets.

Zuweilen sind die Strophen auch fünfversig, wie in:

Cancion.

Wenn ich unverstanden bliebe,
Ohne Gegenstand mein Streben,
Keine Liebe mir gegeben,
Würd' ich dennoch innig lieben,
Um so inniger zu leben.

Was mein Sehnen lieblich wähnte,
Was ich liebesehnend meine,
Ist so heiter, lind' und reine,
Daß kein Sinn sich weiter sehnte,
Der gesehn dies einzig Eine!

Wenn ich fern von Freuden bliebe,
Ohne Gegenstand mein Streben,
Keine Liebe mir gegeben,
Würd' ich dennoch innig lieben,
Und in heitern Freuden schweben.

Schlegel.

Die Sestine, aus Italien stammend, besteht aus sechs sechsversigen Strophen, in denen das Endwort des sechsten Verses jeder Strophe im ersten Verse der folgenden Strophe als Endwort, wenn auch nur im Wortstamme und im Reime, sich wiederfindet. Hinter der sechsten Strophe steht außerdem noch eine dreiversige Strophe, in der am Schluß und in der Mitte eines jeden Verses alle Reime der sechsten Strophe zum Vorschein kommen. Meistens sind die Reime weiblich und der Inhalt des Gedichts zart. Doch halten sich nicht alle Dichter streng an diese Regel. Die Reime der ersten Strophe kehren meist wieder, aber in veränderter Stellung.

Ismene.

Im Schlummer selbst beglückest du mich, Liebe.
Wie ohne Schranken ehedem mein Sehnen,
So nunmehr ohne Schranken meine Wonne.
Ich schlief, und Lacrimas stand dir zur Seite,
Erwacht tritt er mir überall entgegen,
Und bringet mir in seinem Arm die Eltern.

Wie bin ich glücklich, ihr geliebten Eltern!
Hin sind die Stunden, wo in finsterm Sehnen
Furcht, einst sein Weib, zu missen eure Seite,
Mir mit euch trat auf jedem Schritt entgegen.
Jetzt, wann ihr naht, grüßt meinen Busen Wonne,
Jetzt bin ich eu'r, jetzt trennt uns nicht die Liebe!

Jetzt träum' und wach' ich ungestört nur Liebe
Im mitgeliebten Garten meiner Eltern,
Der vollgeblühet von erfülltem Sehnen,
Und süß beglänzt durch Lacrimas mit Wonne,
Wenn meine Seele noch an seiner Seite
Nicht wandelt, ihr ihn tröstend bringt entgegen.

Und was kommt mir mit ihm sodann entgegen?
Sie selbst, die goldne Flamme jeder Liebe.
Erreichet mich ihr Schein, so strömet Sehnen
Nach ihm, dem Meer, dem Garten, meinen Eltern
Auf meine Seele aus, füllt sie mit Wonne
Der Blumen, denen Abendroth zur Seite.

O Glück, daß nichts mich reißt von eurer Seite,
Du Schloß und theurer Garten meiner Eltern!
Denn innig rankt mir alles hier entgegen:
Die goldnen Blätter aufgebrochner Liebe,
Die vollen Knospen, schwellend so im Sehnen,
Die offnen Blumen, duftend ganz in Wonne.

O sanfte, dunkle, heiße, süße Wonne,
Die jetzt hier säuselt! Das sind nicht die Eltern;
Du Lacrimas bist's, Flamm' und Quell der Liebe!
Heut ging ich noch nicht hier an deiner Seite.
Komm', ranke der, die sich verliert im Sehnen,
Durch Schatten und die Blumen dich entgegen.

Bedacht auf Liebe, einem Baum zur Seite,
Steht er dort, Wonne mir und meinen Eltern:
Er fühlt mein Sehnen, kommt mir schon entgegen.

v. Schütz.

Die Glosse, aus Spanien entlehnt, könnte ein Thema mit Variationen heißen. Sie wird nämlich nach einer Strophe aus einem andern Gedicht so bearbeitet, daß über jeden Vers dieser Thema-Strophe eine neue vollständige Strophe den Inhalt des Verses commentirt. Dabei besteht natürlich das ganze Gedicht nur aus so viel Strophen, wie die Thema-Strophe Verse enthält. Die Verse der Thema-Strophe werden hintereinander commentirt und der commentirte Vers muß immer am Schluß seiner Strophe zum Vorschein kommen.

Hochzeitlied.

Liebe schwärmt auf allen Wegen,
Treue wohnt für sich allein;
Liebe kommt euch rasch entgegen,
Aufgesucht will Treue sein.

Goethe.

In des Maien Blüthenzweigen,
In der Sommernächte Kühle,
Mag sich Liebe gerne zeigen,
Scheut auch nicht des Tages Schwüle; —
Wenn sich schwer die Aeste neigen,
Schwärmt sie durch des Herbstes Pracht;
Selbst des Winters kalte Nacht
Weiß sie mächtig zu erregen,
Wenn der Kerzen Schimmer lacht. —
Liebe schwärmt auf allen Wegen!

Aber nicht dem lauten Reihen,
In des Rausches buntem Kranze
Will sich holde Treue weihen;
Sie entflieht dem wilden Tanze,
Mag sich ihrer nur erfreuen.
Darum in des Haines Stille
Wählt sie grüner Lauben Hülle,
Mit der Dämmrung mildem Schein;
Und in ihres Glückes Fülle
Treue wohnt für sich allein.

Lieder froher Liebe tönen
Durch die frisch belaubten Haine,
Feindliches muß sich versöhnen;
Denn mit ihres Glückes Scheine
Will euch Liebe hold verschönen.
Suche keiner zu entfliehn!
Fruchtlos wäre dein Bemühn;
Ueberall auf Weg' und Stegen —
Möchtest du dich auch entziehn —
Kommt die Liebe rasch entgegen!

Aber ruhig, sanft und leise
In der Heimat, unserm Port,
Selig in dem engsten Kreise,
Wechselt Treue nie den Ort;
Denn sie liebt die alte Weise —
Darum, wer das Glück will binden,
Suche Liebe zu umwinden
Mit der Treue Frühlingsschein!
Liebe läßt sich gerne finden,
Aufgesucht will Treue sein!

N. Meyer

Endlich gehört in diese Klasse das Ritornell, welches noch jetzt in Italien eine volksthümliche Dichtform ist, die einen bald neckischen und satyrischen, bald einen ernsten Inhalt hat. Das Ritornell besteht aus drei Versen, von denen sich der erste und der dritte, oder auch der zweite und der dritte reimen. Gedichte der Art über ein bestimmtes Thema, namentlich über eine Blume, werden von den Italienern häufig improvisirt. Die Dichter knüpfen manchmal in einer Anzahl von Ritornellen über ein Thema die sinnigsten Einfälle an einander. Rückert hat diese Form italienischer Ritornelle mit vielem Glück nachgebildet. Andere haben das Ritornell freier behandelt; jedoch ist erforderlich, daß man, wenn der Reim nicht angewendet wird, wenigstens durch Assonanz oder Alliteration dafür zu entschädigen suche.

Ritornelle.

1.

Blüthe der Mandeln!
Du fliegst dem Lenz voraus, und streust im Winde
Dich auf die Pfade, wo sein Fuß soll wandeln.

2.

Zierliches Glöckchen!
Vom Schnee, der von den Fluren weggegangen,
Bist du zurückgeblieben als ein Flöckchen!

3.

Bescheidnes Veilchen!
Du sagest: „Wann ich gehe, kommt die Rose."
Schön, daß sie kommt, doch weile noch ein Weilchen.

4.

Glänzende Lilie!
Die Blumen halten Gottesdienst im Garten;
Du bist der Priester unter der Familie.

5.

Lilienstengel!
Zu einem Strauße bist du nicht geschaffen,
Dich tragen nur in Händen Gottes Engel.

6.

Rose im Dorne!
Du denkest, daß der Dorn dich solle schützen;
Allein der Dorn dient der Begier zum Sporne.

7.

Blüthe der Nachtviolen!
Am Tage läßt sie keinen Kuß sich stehlen,
Doch Abends giebt sie einen mir verstohlen.

8.

O Myrtenkrone!
Dein Loos ist schön; du dienst der Lieb' im Leben,
Der Unschuld dienest du im Sarg zum Lohne.

9.

Blüthe der Reben!
Vergiß nicht, was du mir im Mai versprochen,
Du wollst mir im Oktober Trauben geben.

10.

Eppiches Ranken!
Ich dachte jüngst, es wär' um mir zu winken,
Als ich euch sah im Hauch der Lüfte schwanken.

11.

Zweig der Cypressen!
Nur mit Gedanken darf ich dich umfassen;
Doch jemals dir zu nahn, muß ich vergessen.

12.

Zweig der Cypressen!
Wenn du mich mußt vergessen oder hassen,
O haß mich, um nur nicht mich zu vergessen.

Rückert.

Die neueste fremde, erst seit 1819 nachgebildete Dichtform ist das Ghasel. Es hat seinen Ursprung im Orient und wurde bei uns von Fr. Rückert (Freimund Reimar) eingeführt und von ihm auch am gelungensten dargestellt. Empfindungen der Freude und Liebe bilden vorzüglich seinen Inhalt. Es besteht aus Distichen, d. h. zweiversigen Strophen, von denen die beiden Verse der ersten Strophe sich reimen, in den folgenden Strophen aber jedesmal der erste Vers keinen Reim findet. Darnach treten, wenn man die Reime des ganzen Gedichts nicht nach Strophen angiebt, der zweite, vierte, sechste, achte, zehnte u. s. w. Vers gereimt auf, während der erste, dritte, fünfte, siebente u. s. w. reimlos dastehen. Eigentlich soll das Gedicht nicht mehr als siebzehn Verse haben und in den Schluß desselben der Name des Dichters verwebt sein. Doch behandelt man es auch freier.

Der Baum des Lebens.

Als Adam lag im Todeskampfe schon,
Schickt' er zum Paradiese seinen Sohn,
Zu holen einen Zweig vom Lebensbaum,
Und zu genesen hofft' er noch davon.
Seth brach das Reis; und als er's hergebracht,
War schon des Vaters Lebenshauch entflohn.
Da pflanzten sie das Reis auf Adams Grab,
Und fortgepflanzt ward es von Sohn zu Sohn.
Es wuchs, als in der Grube Joseph lag,
Und Israel in der ägypt'schen Frohn'.
Des Baumes Blüthen gingen duftend auf,
Als David harfend saß auf seinem Thron.
Dürr ward der Baum, als an dem Weg des Herrn
Irr ward in seiner Weisheit Salomon.
Doch die Geschlechter hofften, daß ihn neu
Beleben sollt' ein andrer Davidssohn.
Das sah im Geist der Glaube, da er saß
Im Leid an Wasserflüssen Babylon.
Und als der ewige Blitz vom Himmel kam,
Zerbarst der Baum zum hellen Jubelton;
Begnadigt ward der dürre Stamm von Gott,
Zu dienen zu dem Holz der Passion.
Es zimmerte die blinde Welt aus ihm
Das Kreuz, und schlug ihr Heil daran mit Hohn.
Da trug der Baum des Lebens blut'ge Frucht,
Daß, wer sie koste, Leben sei sein Lohn.
O Freimund, sieh! der Baum des Lebens wächst,
Ausbreitend sich je mehr, als Stürm' ihm drohn.
Die ganze Welt ruh' unter seinem Schirm!
Die halbe ruht in seinem Schatten schon.

Rückert.

Ghasel.

Was giebt dem Freund, was giebt dem Dichter seine Weihe?
Daß ohne Rückhalt er sein ganzes Selbst verleihe;
Erleuchten soll er klar der Seele tiefste Winkel,
Ob auch ein Tadler ihn verlorner Würde zeihe.
Ihr Halben hofft umsonst, mit enger Furcht im Herzen,
Daß euer Lied man einst zu großen Liedern reihe.
Stumpfsinnige, was wähnt ihr rein zu sein? Ich hörte,
Daß keine Schuld so sehr, als solch ein Sinn entweihe;
Ich fühlte, daß die Schuld, die uns an Eden bannte,
Schwungfedern uns zum Flug nach höhern Himmeln leihe.
Noch bin ich nicht so bleich, daß ich der Schminke brauchte,
Es kenne mich die Welt, auf daß sie mir verzeihe!

v. Platen.

Als Abarten der lyrischen Poesie hätten wir zum Schluß noch der Parodie und Travestie zu erwähnen. Beide werden im eigentlichen Sinne des Wortes nach einem andern allgemein bekannten Gedichte angefertigt, die erstere (von παρὰ und ἀείδω) so, daß sie einen in Form und Inhalt entsprechenden Gegengesang zu dem Original bildet, die andere (von trans und vestis) so, daß sie nur die Form des Originals beibehält und den Inhalt komisch faßt. Beide Dichtformen, namentlich die letztere wirken deshalb sehr widerwärtig, weil sie dazu beitragen, die Lust und die Freude an dem Originalgedichte zu schmälern.

Die Worte des Glaubens. Parodie auf Schillers Worte des Glaubens.

Drei Worte nenn' ich euch, inhaltschwer,
Sie gehen von Munde zu Munde,
Doch stammen sie nicht von außen her,
Das Herz nur giebt davon Kunde,
Dem Menschen ist aller Werth geraubt,
Wenn er nicht mehr an die drei Worte glaubt.

Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei,
Und würd' er in Ketten geboren,
Laßt euch nicht irren des Pöbels Geschrei,
Nicht den Mißbrauch rasender Thoren;
Vor dem Sclaven, wenn er die Kette bricht,
Vor dem freien Menschen erzittert nicht —

Drei Worte nenn' ich euch, inhaltschwer,
Sie müßt ihr erwägen und merken;
Doch stammen sie nicht von der Kanzel her,
Man sieht sie nur täglich in Werken.
Dem Menschen ist aller Credit geraubt,
Wenn er nicht mehr an die drei Worte glaubt.

Das Weib ist frei geschaffen, ist frei,
Und hätt' es den Schleier erkoren.
Laßt euch nicht irren der Schule Geschrei,
Nicht das Blendwerk strenger Pastoren;
Bei der Jungfrau, die in Sentenzen spricht,
Bei dem frömmsten Weibe bedenkt euch nicht.

Und die Tugend, sie ist kein leerer Schall,
Der Mensch kann sie üben im Leben,
Und ob er auch strauchelt überall,
Er kann nach der Göttlichen streben;
Und was kein Verstand der Verständigen sieht,
Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüth. —

Und ein Gott ist, ein heiliger Wille lebt,
Wie auch der menschliche wanke:
Hoch über der Zeit und dem Raume webt
Lebendig der höchste Gedanke.
Und ob Alles in ewigem Wechsel kreist,
Es beharret im Wechsel ein ruhiger Geist. —

Die drei Worte bewahret euch, inhaltschwer,
Sie pflanzet von Munde zu Munde;
Und stammen sie gleich nicht von außen her,
Euer Inn'res giebt davon Kunde.
Dem Menschen ist nimmer sein Werth geraubt,
So lang er noch an die drei Worte glaubt.

Schiller.

Der deutsche Knabe.

Mein Arm wird stark, und groß mein Muth,
Gieb, Vater, mir ein Schwert!
Verachte nicht mein junges Blut,
Ich bin der Väter werth.

Ich finde fürder keine Ruh'
Im weichen Knabenstand;
Ich stürb', o Vater, stolz, wie du,
Den Tod für's Vaterland. —

Schon früh in meiner Kindheit war
Mein täglich Spiel der Krieg;
Ich träumte Schlachten und Gefahr,
Und Wunden nur und Sieg. —

Mein Feldgeschrei erweckte mich
Aus mancher Türkenschlacht,

Und der Geldsack, es ist kein leerer Schall:
Der Mensch kann ihn brauchen im Leben,
Und ob er auch dumm ist überall,
Dem Reichen wird alles vergeben.
Und worauf kein Verstand der Verständigen fällt,
Das übet in Einfalt ein Tölpel um's Geld.

Und ich selbst bin, und um mich dreht sich das All
Mit seinen Sonnen und Herzen;
Wenn ich nur stehe, so kann ich den Fall
Der geringern Hälfte verschmerzen.
Und wenn auch die Menschheit mir widerspricht,
Sie schwebt im Dunkel, ich irre mich nicht.

Die drei Worte bewahret euch, inhaltschwer!
Die müßt ihr euch ordentlich merken.
Und trägt man sie gleich nicht offen umher,
Sie gelten in Thaten und Werken.
Dem Menschen fehlt nimmer sein Glück in der Welt,
So lang er noch an die drei Worte sich hält.

Der deutsche Knabe.

Travestie.

Neun Jahr schon, Vater, bin ich alt;
Gieb eine Pfeife mir!
Satt bin ich nun der Ruthe bald,
Entwachsen bin ich ihr.

Ich habe fürder keine Ruh,
Zu eng wird mir das Haus.
Ich blas', o Vater, stark wie du,
Den blauen Dampf hinaus.

In meiner Kindheit war ja früh
Die Pfeife schon mein Spiel;
Dir angeraucht zu bringen sie,
War stets mein höchstes Ziel.

Durch manchen kräft'gen Männerfluch
Erwarb ich schon dein Lob,

Noch jüngst ein Faustschlag, welchen ich
Dem Bassa zugedacht.

Als neulich unsrer Krieger Schaar
Durch unsre Straße zog,
Und, wie ein Vogel, der Husar
Das Haus vorüberflog,

Da gaffte starr, und freute sich
Der Knaben reger Schwarm;
Ich aber, Vater, härmte mich,
Und prüfte meinen Arm.

Mein Arm wird stark und groß mein Muth,
Gieb Vater, mir ein Schwert!
Verachte nicht mein junges Blut;
Ich bin der Väter werth!

Stolberg.

Schlußbemerkung. Wie wir oben S. 220. bemerkten, daß es epische Idyllen und Satyren gebe, Gedichte, die ihrem Wesen nach zwar nicht episch sind, die aber auf einer epischen Basis ruhen, so haben wir hier dieselben Gedichte in ihrem lyrischen Character aufzuführen. Ueber die Satyre im Allgemeinen ist schon oben gesprochen worden, und es mag zum Unterschiede der Satyre mit epischer Grundlage das daselbst (S. 278.) angeführte Beispiel einen Beleg geben, daß der Boden der Satyre die frei reflectirende und räsonnirende Subjectivität, daß, mit andern Worten, die Satyre in der lyrischen Poesie zu Hause ist.

Für die Idylle läßt sich dies nicht so entschieden behaupten, und es möchten sich für die epische Idylle eben so viel Beispiele aufweisen lassen, wie für die lyrische. Das hat seinen Grund in der Unentschiedenheit und Unausgeprägtheit der Idylle überhaupt. Wenn wir Hegels Worte: „Unschuldig leben heißt in der Idylle, von Nichts wissen, als von Essen und Trinken, und zwar von sehr einfachen Speisen und Getränken, z. B. von Ziegenmilch, Schafmilch und zur Noth höchstens von Kuhmilch, von Kräutern, Wurzeln, Eicheln, Obst, Käse und Milch — Brodt glaube ich ist schon nicht mehr recht idyllisch — doch muß Fleisch schon eher erlaubt sein, denn ganz werden die idyllischen Schäfer und Schäferinnen ihr Vieh doch nicht den Göttern haben opfern wollen. Ihre Beschäftigung nun besteht darin, diesem lieben Vieh mit dem treuen Hunde den ganzen lieben Tag aufzupassen und

Und über meine Jahre klug,
Kam ich dem Größten grob.

Erst jüngst trank ich ein Schnapsglas leer;
Da sagtest du im Spaß:
„Ei, der infame Junge, der!“
O wüßtest du noch was!

Doch wozu schweigen? Hör' es drum!
Mein Mädchen hab' ich schon.
Hier knie' ich; bringe mich nicht um;
Um Segen fleht dein Sohn!

O gieb — neun Jahr schon bin ich alt —
Die Pfeif' und 's Mädchen mir.
Groß ist der Leidenschaft Gewalt —
Gieb — sonst entlauf ich dir. —

nebenher auf der Schalmey, der Rohrpfeife zu blasen oder sich etwas vorzusingen und vornehmlich einander in größter Zartheit und Unschuld lieb zu haben" auch nur für einen zufälligen Erguß seines philosophischen Humors halten, so liegt doch gewiß manches Wahre darin. Die Idylle hat schon in ihrem Namen (εἰδύλλιον ein kleines Gemälde) etwas Unbestimmtes. Denn dieser bezeichnet eigentlich nur den Boden, den Hintergrund für das Gedicht und läßt die Darstellung der menschlichen Zustände, mit denen ja jedes Gedicht zu thun hat, im Unbestimmten. Geßners Idyllen waren in Deutschland die ersten von einem bestimmten Character innerhalb idyllischer Unbestimmtheit, und man sieht diesen Gedichten recht an, wie bei der breiten Grundlage, welche in einem kleinlichen Inhalte nichts Entsprechendes hatte, die Idylle so leicht wässrig werden konnte. Von der Idylle ist in gewisser Weise dasselbe zu sagen, was oben bei der Satyre bemerkt wurde. Wir können die Idylle in alle drei Gattungen der Poesie hineinbringen, und ihrem allgemeinen Character nach steht sie ebenfalls auf einer Grenzscheide zwar nicht der drei oben genannten Kunstformen, aber doch der Poesie des geistigen, sittlichen Lebens und des Unbefriedigtseins mit der Wirklichkeit und ihrem realen Gehalt. Es ist Aufgabe des idyllischen Epos *) diesen Zwiespalt zu lösen und auf idyllischer Grundlage in die Wirklichkeit wieder einzuführen.

Schiller nennt die Idylle, die Satyre und die Elegie die einzig möglichen Formen der sentimentalischen Poesie, wie bereits an andern Orten bemerkt worden. Nach dieser Ansicht ist der Begriff der genannten Gedichte ganz allgemein gefaßt und stimmt mit den sonst so genannten Formen der lyrischen Poesie nur in sofern überein, als ihnen die subjective Empfindungsweise eigen ist. Die Idylle hat bei Schiller nur in dem Sinne Geltung, daß sie den Menschen im Stand der Unschuld, d. h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen darstelle. In Bezug auf die eigentliche Hirten-Idylle, von der hier die Rede ist, sagt Schiller ebenso gehaltvoll als wahr: „Für den Menschen, der von der Einfalt der Natur einmal abgewichen und der gefährlichen Führung der Vernunft überliefert worden ist, ist es von unendlicher Wichtigkeit, die Gesetzgebung der Natur in einem reinen Exemplar wieder anzuschauen und sich von den Verderbnissen der Kunst in diesem treuen Spiegel wieder reinigen zu können. Aber ein Umstand findet sich dabei, der den ästhetischen

*) Vergl. oben S. 168.

Werth solcher Dichtungen um sehr viel vermindert. Vor dem Anfang der Cultur gepflanzt, schließen sie mit den Nachtheilen zugleich alle Vortheile derselben aus und befinden sich ihrem Wesen nach in einem nothwendigen Streit mit derselben. Sie führen uns also theoretisch rückwärts, indem sie uns practisch vorwärts führen und veredeln. Sie stellen unglücklicherweise das Ziel hinter uns, dem sie uns doch entgegenführen sollten, und können uns daher bloß das traurige Gefühl eines Verlustes, nicht das fröhliche der Hoffnung einflößen. Weil sie nur durch Aufhebung aller Kunst und nur durch Vereinfachung der menschlichen Natur ihren Zweck ausführen, so haben sie bei dem höchsten Gehalt für das Herz, allzuwenig für den Geist, und ihr einförmiger Kreis ist zu schnell geendigt. Wir können sie daher nur lieben und aufsuchen, wenn wir der Ruhe bedürftig sind, nicht, wenn unsere Kräfte nach Bewegung und Thätigkeit streben. Sie können nur dem kranken Gemüthe Heilung, dem gesunden keine Nahrung geben; sie können nicht beleben, nur besänftigen. Diesen in dem Wesen der Hirten-Idylle gegründeten Mangel hat alle Kunst der Poeten nicht gut machen können" *).

Jean Paul äußert sich im Allgemeinen über die Idylle günstiger als Schiller, wenngleich in seiner Weise, und die wässrige Form derselben ebenfalls verschmähend. „Die Idylle ist epische Darstellung des Vollglücks in der Beschränkung. Die Beschränkung in der Idylle kann sich bald auf die der Güter, bald der Einsichten, bald des Standes, bald aller zugleich beziehen. Man hat sie nur durch eine Verwechselung auf das bloße Hirtenleben bezogen. Das Schäferleben an sich bietet außer der Ruhe und Langweile wenig mehr als das Ganshirtenleben dar, und die selige Erde des Saturnus ist kein Schafpferch, und das himmlische Bett und der Himmelswagen desselben ist kein Schäferkarren .... So wie für die Idylle der Schauplatz gleichgültig ist, ob Alpe, Trift, Otahaiti, ob Pfarrstube oder Fischerkahn — denn die Idylle ist ein blauer Himmel, und es bauet sich derselbe Himmel über die Felsenspitze und über das Gartenbeet und über die schwedische Winter- und über die italienische Sommernacht herüber; — ebenso steht die Wahl des Standes der Mitspieler frei, sobald nur dadurch nicht die Bedingung des Vollglücks in „Beschränkung" verliert. Folglich unrichtig oder unnütz ist in den Definitionen der Zusatz, daß sie ihre Blumen außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft an-

*) Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung.

baue. Ist denn eine kleine Gesellschaft, wie die der Hirten, Jäger, Fischer, keine bürgerliche? oder gar die in Vossens Idyllen? Höchstens dies kann man verstehen, daß die Idylle als ein Vollglück der Beschränkung, die Menge der Mitspieler und die Gewalt der großen Staatsräder ausschließe" *).

Die beste, dem breiten idyllischen Hintergrunde zugleich entsprechende Form für die Idylle ist wohl diejenige, welche ihr Voß und Goethe im idyllischen Epos gegeben haben. Diese Dichter führen uns in der That Begebnisse vor, wo, wie es sein muß, das Idyllische nur Hintergrund und Einkleidung für die Handlung bleibt **).

In dem Gesagten glauben wir den Standpunkt angegeben zu haben, von welchem aus die Idylle zu beurtheilen ist. Wir führen schließlich noch ein Beispiel einer ganz subjectiv gehaltenen Idylle von Geßner auf.

Milon.

O du! die du lieblicher bist, als der thauende Morgen, du mit den großen schwarzen Augen, schön wallet dein dunkles Haar unter dem Blumenkranz weg, und spielt mit den Winden. Lieblich ists, wenn deine rothen Lippen zum Lachen sich öffnen; lieblicher noch, wenn sie zum Singen sich öffnen. Ich habe dich behorcht, Chloe! dich hab ich behorcht! da du an jenem Morgen beim Brunnen sangest, den die zwo Eichen beschatten; böse, daß die Vögel nicht schwiegen; böse, daß die Quelle rauschte, hab ich dich behorcht. Jetzt hab ich neunzehn Erndten gesehen, und ich bin schön und braun von Gesicht; oft hab ichs bemerkt, daß die Hirten aufhörten zu singen und horchten, wenn mein Gesang durch's Thal hintönte, und deinen Gesang würde keine Flöte besser begleiten, als meine. O schöne Chloe! liebe mich! Siehe, wie lieblich es ist, auf diesem Hügel in meinem Felsen zu wohnen! sieh, wie das kriechende Epheu ein grünes Netz anmuthig um den Felsen herwebt, und wie sein Haupt der Dornstrauch beschattet. Meine Höhle ist bequem, und ihre Wände sind

---

*) Von Geßners Idyllen sagt Jean Paul: „Die Idylle verwirft die unbestimmten und duftigen Allgemeinheiten Geßners, in welchem höchstens etwan Schaf und Bock aus den Wasserfarben auftauchen, aber die Menschen verschwimmen. Welche köstliche Naturfarben hätte sich nicht Geßner von seinen Alpen — von den Sennenhütten — den Schweizerhörnern — und aus den Thälern holen können? In Goethe's Jeri und Bäteli lebt mehr Schweizer-Idylle, als im halben Geßner. Daher haben letztern die Franzosen schmackhaft gefunden und übertragen als guten frischen Sennen-Milchzucker zu Fontenelle's idyllischen souperfin. Es ist überhaupt kein gutes Zeichen, wenn ein Deutscher ins Französische gut zu übersetzen ist; daher an Lessing, Herder, Goethe ꝛc. unter andern auch dies zu schätzen ist, daß einer, der kein Deutsch kann, sie gar nicht versteht."

**) „Der Begriff einer von diesem Standpunkte aus gedichteten Idylle ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes, sowohl in dem einzelnen Menschen, als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer, als das Ideal der Schönheit, auf das wirkliche Leben angewendet." Schiller: über naive und sentimentalische Dichtung.

mit weichen Fellen behangen, und vor den Eingang hab' ich Kürbisse gepflanzet, sie kriechen hoch empor und werden zum dämmernden Dach. Sieh, wie lieblich die Quell' aus meinem Felsen schäumt, und hell über die Wasserkresse hin durch hohes Gras und Blumen quillt! Unten am Hügel sammelt sie sich zur kleinen See, mit Schilfrohr und Weiden umkränzt, wo die Nymphen bei stillem Mondschein oft nach meiner Flöte tanzen, wenn die hüpfenden Faunen mit ihren Crotalen mir nachklappern. Sieh, wie auf dem Hügel die Haselstaude zu grünen Grotten sich wölbt, und wie Brombeerstaude mit schwarzer Frucht um mich her kriecht, und wie der Hambuttenstrauch die rothen Beeren emporträgt, und wie die Aepfelbäume voll Früchte stehn, von der kriechenden Weinreb' umschlungen. O Chloe! dieß alles ist mein! wer wünschet sich mehr? Aber ach! wenn du mich nicht liebest, dann umhüllt ein dichter Nebel die ganze Gegend. O Chloe! liebe mich! Hier wollen wir dann ins weiche Gras uns lagern, wenn Ziegen an der felsichten Seite klettern, und die Schaafe und die Rinder um uns her im hohen Grase waten; dann wollen wir über das weit ausgebreitete Thal hinsehn, ins glänzende Meer hin, wo die Tritonen hüpfen, und wo Phöbus von seinem Wagen steigt, und wollen singen, daß es weit umher in den Felsen wiedertönt, daß Nymphen still stehn und horchen, und die ziegenfüßigen Waldgötter.

So sang Milon der Hirt auf dem Felsen, als Chloe in dem Gebüsch ihn behorchte. Lächelnd trat sie hervor und faßte dem Hirten die Hand. Milon! du Hirt auf dem Felsen! so sprach sie, ich liebe dich mehr als die Schaafe den Klee, mehr als die Vögel den Gesang; führe mich in deine Höhle; süßer ist mir dein Kuß als Honig, so lieblich rauscht mir nicht der Bach.

Aber auch noch andere Formen, deren Wesen schon oben definirt worden ist, treten ganz subjectiv lyrisch auf. Es gilt dies namentlich von den Gedichten, welche der symbolischen Kunstform angehören, also von den Parabeln und Allegorien. Z. B.

Kläffer.

Wir reiten in die Kreuz und Queer'
Nach Freuden und Geschäften;
Doch immer kläfft es hinterher
Und bellt aus allen Kräften.

So will der Spitz aus unserm Stall
Uns immerfort begleiten,
Und seines Bellens lauter Schall
Beweist nur, daß wir reiten.

Goethe.

Fuchs und Jäger.

Schwer, in Waldes Busch und Wuchse,
Füchsen auf die Spur gelangen;

Hält's der Jäger mit dem Fuchse,
Ist's unmöglich, ihn zu fangen.
Und so wäre manches Wunder
Wie A B, Ab auszusprechen,
Ueber welches wir jetzunder
Kopf und Hirn im Kopf zerbrechen.

Goethe.

Vergegenwärtigen wir uns das oben S. 22, über die symbolische Kunstform, und S. 39 u. f. über die Allegorie und die Parabel Gesagte, so werden wir im Stande sein, den Grund des Hinüberneigens in verschiedene Dichtgattungen gerade dieser Gedichte anzugeben. In einer Schlußbemerkung zur dramatischen Poesie mag ein Beispiel einer dramatischen Parabel unsere Ansicht noch vervollständigen.

---

3. Die dramatische Poesie.

a) Allgemeine Bestimmungen.

Die Geschichte der Poesie zeigt, daß das Drama sich später entwickelt und ausgebildet hat, als das Epos und die Lyrik. Und in der That setzt das Drama sowohl einen ursprünglichen, einfach epischen Weltzustand, als auch eine Zeit der lyrischen subjectiven Innerlichkeit voraus, indem es sich lediglich in dem Elemente eines ausgebildeten nationalen Lebens bewegt *). Im Drama ist uns eine Vermittelung des Epischen und Lyrischen gegeben, eine Vermittelung, die nicht als zufällige und willkührliche Vereinigung epischer und lyrischer Momente aufzufassen ist, sondern die ihr eigenes Princip in sich selber hat. Wenn also auch nicht zusammengesetzt, so doch hervorgegangen aus den bereits vorhandenen Erscheinungsformen der Poesie, kann das Drama als die höchste Stufe poetischer Kunst angesehen werden. Wenigstens würde dafür seine historische Stellung sprechen, natürlich vorausgesetzt, daß es sich als vollendete und selbstständige Kunstform geltend macht.

Wir betrachten das Wesen der dramatischen Poesie nach ihren verschiedenen Seiten.

---

*) „Das Drama wurde bei allen Völkern ohne Ausnahme erst in den Jahren ihrer Bildung geboren, indeß das Epos zugleich mit der Sprache entsprang, weil diese Anfangs nur das Vergangene ausdrückte, worin ja das epische Königreich liegt." Jean Paul.

α) Das Princip der dramatischen Poesie wird am richtigsten erkannt, wenn man dem Drama das Epos und die Lyrik gegenüber stellt. Im Epos wurde uns eine Handlung in Form bestimmter Begebenheiten oder Thaten vor Augen geführt. In dem eigentlichen Epos erschien die That so, daß sie nicht aus einem besondern individuellen Zwecke hervorging; allgemeine Kräfte verbanden sich zur Erreichung eines bestimmten Ziels, zur Vollbringung der That. Der trojanische Krieg, die Kreuzzüge sind solche aus allgemeinen Bestrebungen hervorgegangene Thaten. In den untergeordneten Formen der epischen Poesie waren zwar nicht allgemeine Zwecke die Triebfedern zur That; dieselbe entwickelte sich aber, wenigstens da, wo nicht ein Hinüberneigen in die lyrische Form statt fand, in ruhiger und gleichmäßiger Weise *).

Die Lyrik hat es mit der Entwickelung einer That gar nicht zu thun; es ist hier lediglich das Subject, welches in seiner selbstständigen Innerlichkeit auftritt und sich ausspricht, und wenn auch diese Innerlichkeit in einer Reihe von Empfindungen und Gefühlen sich kund geben kann, nimmer darf diese Entwickelung als objective That gefaßt werden. Sehen wir nun auf das Drama, so kommt hier wie im Epos eine That, ein Handeln zur Anschauung. „Das dramatische Handeln beschränkt sich aber nicht auf die einfache und störungslose Durchführung eines bestimmten Zweckes, sondern beruht schlechthin auf kollidirenden Umständen, Leidenschaften und Characteren, und führt daher zu Actionen und Reactionen, die nun ihrerseits wieder eine Schlichtung des Kampfes und Zwiespalts nothwendig machen" **). Damit wird das Individuum Mittelpunkt der dramatischen Darstellung. Denn das Hervortreten der Leidenschaft, das sich geltend Machen persönlicher Größe — und dies sind eben Hauptseiten der dramatischen Handlung — kann nicht anders gedacht werden, als aus dem Indivi-

---

*) „Der Epiker und Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der Einheit und dem Gesetze der Entfaltung; ferner behandeln sie beide ähnliche Gegenstände, und können beide alle Arten von Motiven brauchen; ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt." Aus den Bestimmungen, welche wir unten über die Tragödie zu machen gedenken, wird sich ferner ergeben, daß, während das epische Gedicht vorzüglich persönlich beschränkte Thätigkeit vorstellt, die Tragödie persönlich bestimmtes Leiden zum Gegenstande hat, daß, während das epische Gedicht den außer sich wirkenden Menschen: Schlachten, Reisen, Alles in einer gewissen sinnlichen Breite hinstellt, die Tragödie sich mit dem nach innen geführten Menschen beschäftigt und daher nur eines geringen Raumes bedarf. Vergl. Goethe: Ueber epische und dramatische Dichtung, Bd. XXXII. neuste Ausgabe.

**) Hegel's Aesthetik.

duum hervorgehend *). Hier finden wir nun auch den Anknüpfungspunkt für das lyrische Element im Drama. Denn in der Lyrik agirt ebenfalls das Individuum, aber nur in Situationen des Gemüths, in Anschauungen und Empfindungen, während das dramatische Individuum zur Verwirklichung des Innern sich äußerlich objectivirt. Zweck und Absicht der Handlung, die im Epos ausgesprochen werden, enthält die äußere Erscheinung der That selbst; diese wirkt zurück auf das Individuum und treibt es zu neuer That. Die Rückwirkung der That auf das Individuum wird aber durch andere Individuen bewirkt, indem entgegengesetzte Zwecke und Leidenschaften in Bewegung gerathen. So ist das eigentliche Handeln Princip der dramatischen Poesie.

β) Das dramatische Handeln ist in Bezug auf seinen Zweck und Inhalt ein ganz bestimmtes. Jede Handlung muß einen bestimmten Zweck haben, weil das Handeln mit der concreten Wirklichkeit zu schaffen hat, und in dieser sich Alles, selbst das Allgemeinste immer zu einer besondern Erscheinung begrenzt. In sofern als nun der Zweck jeder Handlung mit deren Realisation nothwendig in Einklang stehen muß, haben wir dies auch von der dramatischen Handlung zu fordern. Im Drama stößt aber, wie wir vorhin bemerkten, das handelnde Individuum auf einen Gegensatz, auf Zwecke, die andere Individuen als Hemmnisse in den Weg stellen. Nun kommt es ganz besonders darauf an, daß das so hervorgerufene collidirende Handeln einer geschickten, dem Zwecke wie dem handelnden Individuum entsprechenden Lösung entgegen geführt werde. „Ausbrüche unversöhnter Zerrissenheit und haltungsloser Wuth berühren einen gesunden Sinn nur in geringem Grade, besonders aber erkältet das Gräßliche mehr als es erwärmt. Und da kann der Dichter die Leidenschaft noch so ergreifend schildern, es hilft nichts', man fühlt das Herz nur zerschnitten und wendet sich ab. Denn es liegt nicht das Positive, die Versöhnung darin, welche der Kunst nie fehlen darf." Subject und Object sollen sich im

---

*) Jean Paul giebt den Unterschied des Drama's und des Epos nach der ihm eigenen Weise folgendermaaßen an: „Im Drama herrschet ein Mensch und zieht den Blitz aus der Wolke auf sich; im Epos herrschet die Welt und das Menschengeschlecht. Jenes treibt Pfahl-Wurzeln, dieses weite wagrechte. Das Epos breitet das ungeheure Ganze vor uns aus und macht uns zu Göttern, die eine Welt anschauen; das Drama schneidet den Lebenslauf eines Menschen aus dem Universum der Zeiten und Räume und lässet uns als dürftige Augenblickwesen in dem Sonnenstrahle zwischen zwei Ewigkeiten spielen; es erinnert uns an uns, so wie das Epos uns durch seine Welt bedeckt. Das Drama ist das stürmende Feuer, womit ein Schiff auffliegt, oder das Gewitter, das ein heißer Tag entlädt; das Epos ist ein Feuerwerk, worin Städte, auffliegende Schiffe, Gewitter, Gärten, Kriege und die Namenzüge der Helden spielen; und ins Epos könnte ein Drama, zur Poesie der Poesie als Theil eingehen."

Drama im eigentlichsten Sinne durchdringen. Es ist in der That ein Drang, wenn ein Zweck als Object in großartiger Weise von dem handelnden Subject erfaßt, nicht erreichbar scheint und das Subject sich durch eine Masse von entgegenstehenden Absichten hindurch zu bewegen hat. Dieses Streben nach gegenseitiger Durchdringung hat nicht immer eine friedliche Einigung zur Folge, sondern führt häufig, und zwar besonders in der Tragödie den Untergang des Individuums herbei *). Mit dem untergehenden Individuum ist der Zweck aber nicht verloren gegangen; im Gegentheil bethätigt er sich durch den Tod des Individuums als siegend in idealer Weise, so daß wir in jedem Falle sagen können, ein wahrhaftes Ende werde im Drama (Trauer-, Schau- oder Lustspiel) dann erzielt, wenn der Zweck und das Interesse der Handlung, um welche das Ganze sich dreht, identisch mit den handelnden Individuen und schlechthin an sie gebunden sind. Hiebei versteht sich nun von selbst, daß, je mannigfaltiger die Collisionen sind und je verschiedenartigere Zwecke sich einander durchkreuzen, die Durchführung aller dieser Partieen desto schwieriger ist. Die eine Collision, um die es sich handelt, muß natürlich in dem Werke ihre volle Erledigung finden; dies genügt aber nicht zur allseitigen Abrundung des Ganzen.

Was wir oben Identität von Zweck oder Inhalt und handelndem Individuum nannten, kann näher auch noch so gefaßt werden: Der Inhalt oder Zweck des Drama's darf nicht dem Inhalte des prosaischen Handelns sich an die Seite stellen wollen. Wer den Inhalt des Drama's als einen der Kunst angemessenen beobachtet, will nicht die individuellen Richtungen und die einseitige Weltanschauung einer besondern Persönlichkeit vor sich haben, auch fordert er nicht von dem Dichter die Darstellung neuer und besonderer Zeitvorstellungen in Betreff auf Politik, Sittlichkeit, Kunst u. s. w., sondern er verlangt, daß sich im Verlaufe und Ausgang der dramatischen Handlung das an und für sich Vernünftige und Wahre realisire. Also hohe, geistige, göttliche Mächte, Liebe, Patriotismus, Recht, Freiheit u. s. w. bilden das

---

*) Hegel drückt diesen Gedanken geistreich mit den Worten aus: „Das dramatische Individuum bricht selber die Früchte seiner eigenen Thaten" und Goethe in der Iphigenie sehr schön mit den Worten:

Zu einer schweren That beruft ein Gott
Den braven Mann, der viel verbrach, und legt
Ihm auf, was uns unmöglich scheint zu enden.
Es siegt der Held, und büßend dienet er
Den Göttern und der Welt, die ihn verehrt.

treibende Pathos im Drama, und ihnen direct entgegengesetzte Kräfte erscheinen als die Hindernisse der Handlung. „Der wahrhafte Inhalt des Drama's, das eigentlich Hindurchwirkende sind die ewigen Mächte, das an und für sich Sittliche, die Götter der lebendigen Wirklichkeit, überhaupt das Göttliche und Wahre, aber nicht in seiner ruhenden Macht, in welcher die unbewegten Götter, statt zu handeln, als stille Skulpturbilder in sich versunken bleiben, sondern das Göttliche in seiner Gemeinde, als Inhalt und Zweck der menschlichen Individualität, als concretes Dasein zur Existenz gebracht und zur Handlung aufgeboten und in Bewegung gesetzt" *). Die Identität dieses göttlichen Inhalts mit den handelnden Individuen besteht nun darin, daß wir die letzteren nicht als isolirt stehende, von dem Göttlichen losgelöste Kräfte zu betrachten haben, daß sie nicht als Individuen über den Verlauf und Ausgang der Verwickelungen entscheiden, sondern als ein Theil des lebendig wirkenden Göttlichen selber. So erscheint die Handlung im Drama als ein Wirken, das sich durch den Kampf und Widerspruch nach einer bestimmten Nothwendigkeit hindurchbewegt.

γ) An die besprochenen Punkte schließt sich noch eine kurze Betrachtung über das Aeußere des dramatischen Kunstwerks an. Hier tritt uns zuerst der Ort und die Zeit, in welcher die Handlung vorfällt, entgegen. Man hat eine Zeit lang die Unveränderbarkeit des Lokals der Handlung als feste Regel aufgestellt, und es liegt darin die nicht unrichtige Vorstellung, daß der häufige Wechsel des Lokals von dem Verlauf der Handlung abzieht und das Auffassen derselben stört. Allein die Kunst verlangt ja überhaupt ein sich Vertiefen in ihren Gegenstand, ein Abstrahiren von dem Aeußerlichen, und deshalb kann, namentlich bei historischen Gegenständen, die Unveränderlichkeit des Lokals als feste Regel ihre Geltung nicht behalten. Die moderne Poesie hat sich ganz frei von diesem Gesetze gemacht. Aehnlich verhält es sich mit der Unveränderbarkeit der Zeit, in welche die Handlung fällt. Die Einheit der Zeit erleichtert das Verständniß der Handlung und man wird sie festzuhalten suchen, so lange die Handlung selbst nur einfach ist. Verlangt diese aber reichhaltigere Charactere, deren Entwickelungsstufen verschiedene, der Zeit nach auseinanderliegende Situationen nöthig machen, so wird die Einheit der Zeit nicht beobachtet werden können. Wollte man einwenden, daß eine Vernachläßigung der Zeiteinheit unnatürlich sei, indem man in wenigen Stunden einen

---

*) Hegel's Aesthetik.

Zeitraum von vielleicht mehreren Jahren in Gedanken zu durchlaufen nicht vermöge, so hieße dies nichts anders, als die prosaische Wirklichkeit zur Gesetzgeberin für die Poesie machen wollen *).

Man hat sich überhaupt sehr zu hüten, Regeln, die lediglich das äußere Gewand der Poesie betreffen, als ein für alle Mal maaßgebend hinzustellen, wenn sie auf einer Entwickelungsstufe der Kunst volle Anerkennung gefunden haben. Dies gilt, wie von der oben besprochenen Einheit der Zeit und des Orts, so auch von dem äußern Umfange des Drama's. Es liegt in dem Wesen des dramatischen Kunstwerks, daß in ihm Alles zum Ausbruche des Conflicts hinstrebt, daß die Handlung schlechthin einer Auflösung zugetrieben wird. Daher darf sie sich nicht zu derselben Breite ausdehnen, welche dem Epos nothwendig ist. Dessenungeachtet muß der dramatische Dichter jede Situation mit allen Motiven, die in ihr liegen, ausstatten. So zeigt sich von vorn herein, daß der Umfang des Drama's ebenfalls von der Beschaffenheit des Inhalts abhängig ist und für denselben sich kein unumstößliches Gesetz aufstellen läßt. Im Allgemeinen aber hat die dramatische Handlung — und von ihr gilt dies noch mehr als von jeder Handlung in der empirischen Wirklichkeit — einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. Der Anfang wird diejenigen Charactere besonders hervortreten lassen, welche den Hauptconflict bewirken sollen; die Mitte wird den Kampf der Zwecke, den Geist der collidirenden Charactere selbst darstellen, und in dem Ende wird die Auflösung des Zwiespalts und überhaupt jeder Verwickelung zu Stande kommen. Diese einzelnen Theile, weil für sich selbstständige Handlungen, mit Recht Acte genannt, weisen auf die naturgemäße Eintheilung der äußern Abschnitte des Drama's hin. Wollte man nun aber sagen, das dramatische Kunstwerk müsse ein für alle Mal aus drei Acten bestehen, die Collision oder auch schon die Exposition dürfe niemals so verwickelt sein, daß jede für sich zwei Acte in Anspruch nehme, so hieße das dem zu behandelnden Gegenstande Gewalt anthun. Bekanntlich zerfällt die Tragödie der Deutschen, überhaupt die moderne Tragödie meist in fünf Acte, von denen die drei mittleren mit dem Conflicte zu thun haben.

---

*) „Der dramatische Dichter bedenke in seinem Ringen nach Ort und Zeiteinheit, daß Zeit und Ort blos vom Geiste, nicht vom Auge — das im äußern Schauspiele nur die Abschattung des innern erblickt — gemessen werden; und er darf, hat er nur einmal Interesse und Erwartung für eine Ferne von Zeit und Ort hoch genug entzündet, und diese durch Ursachverkettung mit dem Nächsten gewaltsam herangezogen, die weitesten Sprünge über die Gegenwart wagen; — denn geflügelt springt man leicht." Jean Paul.

Bestimmter als die äußere Form der dramatischen Handlung läßt sich die äußere Form des Einzelnen angeben, wiewohl auch hierin dem Dichter nicht zu enge Fesseln angelegt werden dürfen. Die dramatische Aeußerungsweise im Einzelnen besteht nämlich in Ergüssen von Chorgesängen, Monologen und Dialogen. Der Chor, besonders im antiken Drama ausgebildet, hatte den Zweck, den individuellen Characteren und ihrem innern und äußern Streit gegenüber, die allgemeinen Gesinnungen und Empfindungen bald in epischer, bald in lyrischer Weise auszusprechen. Er repräsentirte das zuschauende Volksbewußtsein im Drama, das ganz und gar dem dichterischen Gange des Stückes sich hingebend und durch sein Interesse gewissermaaßen mit ihm verwebt, seinen Antheil an dem Verlauf der Handlung zu erkennen gab. In dem modernen Drama fällt der Chor fast überall weg, weil man auf eine allgemeine, wahrhaft poetische Theilnahme der Zuschauenden an dem Stücke nicht zu rechnen hat. Und so ist der Chor eine von den Seiten des dramatischen Kunstwerks, die nicht für alle Zeiten und Entwickelungsstufen poetischer Bildung passen. Dagegen sind der Monolog und der Dialog feste Formen für die dramatische Aeußerungsweise. Der Monolog hat besonders in solchen Momenten seine echt dramatische Stellung, in welchen das einzelne Individuum sich selbst in seiner lyrischen Empfindung zusammenfaßt, sich über seine Stellung zu andern Individuen Rechenschaft giebt oder innere Entschlüsse zur letzten Entscheidung bringt. Der Dialog ist die eigentlich dramatische Aeußerungsform der Characteren, indem er diesen Gelegenheit giebt, ihr Wesen zu entfalten, ihre Zwecke auszusprechen und in Kampf zu gerathen *).

Ueber das Versmaaß, welches ebenfalls zum äußern Bau des Drama's gehört, ist schon oben S. 111 u. ff. gesprochen worden.

δ) Wir kommen endlich noch auf die künstlerische Darstellung des Drama's. Näher ist hiemit die Art und Weise gemeint, wie man ein dramatisches Kunstwerk zu genießen und welche Forderungen der Genießende an dasselbe als ein dargestelltes zu machen hat. Da die Poesie unter allen Künsten diejenige ist, welche der vollständigen sinnlichen Realität äußerer Erscheinung entbehrt, so leuchtet ein, daß gerade da, wo sich das sinnliche Element in der Poesie zu erkennen giebt, eine Annäherung an die übrigen Künste am leichtesten heraus gefunden werden könne. Dies ist nun in der dramatischen Poesie der Fall,

*) Vergl. hierüber weiter unten.

sobald sie künstlerisch dargestellt wird. Daher ist schon von dem angegebenen Gesichtspunkte aus die Darstellung eine wesentliche Seite des Drama's. Sie führt uns auf eine besondere Kunst, welche sich erst in neuerer Zeit bei uns vollständig entwickelt hat, die Schauspielerkunst *). Deklamation, Mimik, Tanz, Scenerie, selbst die Musik sind wichtige Bestandtheile dieser Kunst, die Rede nimmt jedoch als Medium des poetischen Gedankens die erste Stelle in ihr ein. So faßten wenigstens die Griechen das Wesen der Schauspielerkunst; Verständlichkeit in der Aussprache war bei ihnen Hauptsache, die äußern Mittel, deren sie sich bedienten, wiesen lediglich darauf hin. Das künstlerische Sprechen oder die Declamation giebt die ganze Eigenthümlichkeit des sprechenden Characters in den feinsten Schattirungen, Uebergängen und Gegensätzen durch Ton und Ausdruck der Stimme zu erkennen. Ebenso erscheint in der Mimik und Action des modernen Künstlers der vielbewegliche Ausdruck partikulärer Seelenstimmung; die griechischen Schauspieler trugen Masken, und zu einer nur sehr einfachen Action zwang sie ihre Kleidung. Gestalt, Physiognomie, Stimme u. s. w. gehören wesentlich zur Darstellung des Drama's, ja sie sind so nothwendig, daß ohne Gebehrdenspiel die ergreifendsten Momente in unsern Dramen gar nicht gefaßt werden können. So z. B. bei Schiller die Schlußworte in den Räubern, in Don Carlos, in Wallenstein's Tod. Ueberhaupt ist die Darstellung auf der Bühne der Prüfstein eines dramatischen Kunstwerks. Manche Dichter haben wohl dramatische Werke von Haus aus in der Absicht und in der Form geschrieben, sie nicht auf der Bühne erscheinen zu lassen. Auf die Weise ist das Vorlesen dramatischer Dichtungen in Gebrauch gekommen und hat wie alles Neue und Besondere bei einem auserwählten Publicum bis in die jetzige Zeit Beifall erhalten. Für Dichter, welche es nicht der Mühe werth halten, sich sogenannte Bühnenkenntniß anzueignen, oder welche durch ihr Talent nicht auf kunstmäßige Scenerie u. dgl. geführt werden, ist das Vorlesen eine ganz günstige Aushülfe. Dem sei nun, wie ihm wolle; eine gebildete Sprache, schöne Empfindungen, selbst tiefe Gedanken geben immer kein Drama. Was das Drama dramatisch macht, ist die Handlung und deren bewegte Lebendigkeit.

*) Das Wesen der Schauspielerkunst bespricht Goethe sehr treffend in den „Regeln für Schauspieler" im XXXV. Bde. seiner Werke.

b) Die besondern selbstständigen Arten der dramatischen Poesie.

Wenn die bisherigen Bestimmungen so allgemein waren, daß sie sich auf jedes dramatische Kunstwerk beziehen lassen, so geht das Gesagte in seiner Anwendung doch zu besonderen Nüancirungen auseinander, je nachdem nämlich der Zweck und die Charactere, der Kampf und der Ausgang der Handlung in verschiedener Weise zur Erscheinung gelangen. Diese Verschiedenheit führt auf die besondern Arten der dramatischen Poesie, deren Hauptseiten das Tragische und Komische sind.

α) Wir sprechen zuerst von der Tragödie. — Was den Inhalt derselben anlangt, so ist er schon oben im Allgemeinen angegeben worden. Näher bezeichnen wir als denselben die Familienliebe der Gatten, der Eltern, Kinder und Geschwister; ebenso das Staatsleben, welches sich in dem Patriotismus der Bürger und in dem Willen des Herrschers kund giebt. Auch ist das kirchliche Dasein, wenn es sich nicht in Form resignirender und beschränkter Frömmigkeit, sondern durch thatkräftiges Eingreifen zu erkennen giebt, von diesem Gebiete nicht ausgeschlossen. Dem Bezeichneten, als Object, gegenüber tritt nun das handelnde Subject, der tragische Character. Von ihm verlangen wir, daß sein Wollen und Vollbringen sich ein für alle Mal als sittliche Macht gebare und daß er sich über die Zufälligkeiten einer gewöhnlichen Individualität erhebe. Wenn das Göttliche, wie es in die Welt, in das individuelle Handeln eintritt, vorzugsweise im Drama und ganz besonders in der Tragödie zur Anschauung gelangt, so kann dasselbe eben nicht anders als von einer bedeutenden, sittlichen Persönlichkeit vollbracht werden. Nun sind aber, wie überhaupt die sittlichen Mächte, so auch die handelnden Charactere in Rücksicht auf den Inhalt ihres Handelns verschieden. Jeder handelnde, eine bestimmte Idee zu verwirklichen bestimmte Character kann, wenn er sich und seine Idee isolirt betrachtet, für sein Handeln volle Berechtigung haben. Diese Berechtigung wird aber aufgehoben und gestaltet sich zur Collision, sobald eine andere Macht, die sich ebenfalls geltend machen will und dazu das Recht hat, ihr gegenübertritt. Das eigentlich Tragische liegt nun darin, daß innerhalb solcher Collision beide Seiten des Gegensatzes eine Berechtigung für ihr Handeln in Anspruch nehmen*);

*) Schiller faßt die beiderseitige Berechtigung in der tragischen Collision als das Gegenüberstehen einer moralischen und einer Natur-Zweckmäßigkeit. „Das Gebiet der Tra-

daß dieses Recht nothwendig die Form einer Verletzung erhalten muß und daß dadurch beide innerhalb ihrer Sittlichkeit in Schuld gerathen.

Oben wurde gesagt, die dramatische Kunst erscheine und bewege sich lediglich in den Elementen ausgebildeter Lebenszustände. Hierin liegt ein Grund für die Nothwendigkeit der oben bezeichneten Conflicte. Denn die Verhältnisse des ausgebildeten Volkslebens treten zu den mannigfaltigsten Besonderheiten auseinander, die dann eine Einheit unterschiedener Verhältnisse abgeben. Von dem dramatischen Individuum, das ja immer in einer bestimmten und besondern Sphäre wirkt, wird diese Sphäre nur als besonderer, nicht als wesentlicher Bestandtheil einer Totalität aufgefaßt. Wäre Letzteres der Fall, so käme es zu keiner Collision. Da nun jedes besondere Verhältniß seine besonderen Rechte hat, so ist ein dem Rechte gemäßes Handeln in demselben auch berechtigt. So denkt und urtheilt jedes handelnde Individuum, und je sittlicher seine Tendenzen sind, desto mehr fußt es auf seinem Rechte. Es kommt zum Kampfe, der Widerspruch will aufgehoben sein und zwar schnell, weil beide Theile ein Recht dazu haben. Wie wird nun diese Auflösung zu Stande gebracht? „Hier übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, daß sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Individualität herstellt. Das wahrhaft Substantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, ist nicht der Kampf der Besonderheiten, sondern die Versöhnung, in welcher sich die bestimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegensatz einklangsvoll bethätigen. Was daher in dem tragischen Ausgange aufgehoben wird, ist nur die einseitige Besonderheit, welche sich dieser Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte, und sich nun in der Tragik ihres Handelns, kann sie von sich selbst und ihrem Vorhaben nicht ablassen, sich ihrer ganzen Totalität nach, dem Untergange Preis gegeben oder sich wenig-

---

gödie umfaßt alle möglichen Fälle, in denen irgend eine Natur-Zweckmäßigkeit einer moralischen, oder auch eine moralische Zweckmäßigkeit der andern, die höher ist, aufgeopfert wird. Es wäre nicht unmöglich, nach dem Verhältniß, in welchem die moralische Zweckmäßigkeit im Widerspruch mit der andern erkannt und empfunden wird, eine Stufenleiter des Vergnügens von der untersten bis zur höchsten hinauf zu führen, um den Grund der angenehmen oder schmerzhaften Rührung a priori aus dem Princip der Zweckmäßigkeit bestimmt anzugeben.“ Darnach liegt, wie Schiller weiter erläutert, in der Gatten- und Kindespflicht einerseits, anderseits in der Bürgerpflicht des Corialan oder in dem Ausspruch des Pompejus: es ist nicht nöthig, daß ich lebe, aber es ist nöthig, daß ich Rom vor dem Hungertode schütze, das Gegenübertreten dieser beiden Zweckmäßigkeiten. Im Grund stimmt die Ansicht Schillers mit der oben erläuterten überein. Vergl. Schiller: Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.

stens genöthigt sieht, auf die Durchführung ihres Zweckes, wenn sie es vermag, zu resigniren" *). In dieser Rücksicht erregt die Tragödie besonders Mitleid, sie ruft Sympathie mit dem Unglück und Leiden der handelnden Charactere hervor. Dies Mitleiden darf jedoch nicht als eine Trauer über das Unglück irgend eines schlechthin Leidenden aufgefaßt werden, wiewohl man in gewisser Weise von jedem Unglück sagen kann, daß es Mitleiden errege **). Der Held der Tragödie erweckt Theilnahme für sein Unglück nur dadurch, daß in ihm eine sittliche Macht, die als Bestimmung der eigenen freien Vernunft zugleich das Ewige und Unverletzliche ist, duldet und einen Kampf gewissermaaßen gegen sich selbst unternommen hat. In dem Leiden des tragischen Characters liegt eine sittliche Berechtigung, d. h. er leidet nicht wie der Verbrecher, dessen Handeln gar keinen sittlichen Halt gehabt. „Nur ein wahrhafter Gehalt schlägt in die edle Menschenbrust ein und erschüttert sie in ihren Tiefen. Daher dürfen wir denn auch das Interesse für den tragischen Ausgang nicht mit der einfältigen Befriedigung verwechseln, daß eine traurige Geschichte, ein Unglück als Unglück, unsere Theilnahme in Anspruch nehmen soll. Dergleichen Kläglichkeiten können dem Menschen ohne sein Dazuthun und Schuld durch die bloßen Conjecturen der äußern Zufälligkeiten und relativen Umstände, durch Krankheit, Verlust des Vermögens, Tod u. s. w. zustoßen, und das eigentliche Interesse, welches uns dabei ergreifen soll, ist nur der Eifer hinzueilen und zu helfen. Vermag man dies nicht, so sind die Gemälde des Jammers und des Elends nur zerreißend. Ein wahrhaft tragisches Leiden hingegen wird über die handelnden Individuen nur als Folge ihrer eigenen ebenso berechtigten als durch ihre Collision schuldvollen That verhängt, für die sie auch mit ihrem ganzen Selbst einzustehen haben" ***). Hieraus ergiebt sich nun auch, worin die eigentliche Versöhnung in der Tragödie besteht. Mit dem Untergange des tragischen Helden nämlich ist die Idee, für welche der Held kämpfte, keineswegs untergegangen. Vielmehr zeigt sich in dem Untergange des Helden das absolute Walten der ewigen Gerechtigkeit in seiner vollen Kraft. Sie bewährt sich als solche vollkommen in dem Durchgreifen durch die einseitigen Zwecke und Leiden-

---

*) Hegel's Aesthetik.

**) Eine specielle Erläuterung der Ursachen, welche das tragische Mitleid einschränken und dem Vergnügen an der tragischen Rührung im Wege stehen, sowie der Bedingungen, unter welchen das Mitleid befördert und die Lust der Rührung am unfehlbarsten und stärksten erweckt wird, giebt Schiller in seiner Abhandlung: Ueber tragische Kunst.

***) Hegel's Aesthetik.

schaften der Charactere und stellt, indem sie das Individuum untergehen läßt, den Zweck als einen in der Idee liegenden vollständig und klar heraus.

Das Gesagte wird in seinen Elementen noch deutlicher werden, wenn wir die Tragödie in ihren beiden Hauptgestalten, der antiken und der modernen Tragödie betrachten. Aus der antiken Tragödie haben wir nach dieser Seite hin den Chor, die Eigenthümlichkeit der Collision und die Auflösung ins Auge zu fassen.

Schon oben wurde gesagt, daß der Chor der Repräsentant des Publicums sei und daß sich in ihm ein höheres von falschen Conflicten abmahnendes, den Ausgang bedenkendes Bewußtsein darstelle. Dies ist jedoch nicht so zu fassen, als ob der Chor eine bloß äußerlich und müßig reflectirende Person wäre, die, für sich uninteressant und langweilig, nur um dieser Reflection wegen hinzugefügt wäre, sondern er ist für die wirkliche Substanz des sittlichen heroischen Lebens und Handelns selbst, den einzelnen Heroen gegenüber, das Volk als das fruchtbare Erdreich, aus welchem die Individuen, wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen heimischen Boden, emporwachsen und durch die Existenz desselben bedingt sind *). So gehört der Chor wesentlich dem Standpunkte an, wo sich den sittlichen Verwickelungen noch nicht bestimmte rechtsgültige Staatsgesetze und feste religiöse Dogmen entgegenhalten lassen, sondern wo das Sittliche nur erst in seiner unmittelbar lebendigen Wirklichkeit erscheint, und nur das Gleichmaaß unbewegten Lebens gesichert gegen die furchtbaren Collisionen bleibt, zu welchen die entgegengesetzte Energie des individuellen Handelns führen muß. Daß aber dieses gesicherte Asyl wirklich vorhanden sei, davon giebt uns der Chor das Bewußtsein. Er greift deshalb in die Handlung nicht thatsächlich ein, er übt kein Recht thätig gegen die kämpfenden Helden aus, sondern spricht nur theoretisch sein Urtheil, warnt, bemitleidet oder ruft das göttliche Recht und die innern Mächte an, welche die Phantasie sich äußerlich als den Kreis der waltenden Götter vorstellt" **). Wenn nun die Bedeutung des Chors einen solchen Lebenszustand erfordert, in welchem den sittlichen

*) Hoffmeister (in Schillers Leben V. S. 100) erklärt sich gegen diese Definition Hegel's, aber mit Unrecht.

**) Hegel's Aesthetik. — Die antiken Chöre bilden vorzugsweise die lyrische Seite des Drama's. „Das Dasein des Lyrischen zeigen — außer den Characteren, deren jeder ein objectiver Selbst-Lyriker ist — besonders die alten Chöre, diese Urväter des Drama, welche in Aeschylus und Sophokles lyrisch glühen; Schillers und Anderer Sentenzen können als kleine Selbst-Chöre gelten, welche nur höhere Sprichwörter des Volks sind." Jean Paul.

Collisionen, wie sie im Drama vorkommen, noch nicht bestimmte rechtsgültige Staatsgesetze gegenüberstehen und das allgemein Sittliche eben in dem Chor sich verwirklicht, so ist leicht zu entnehmen, daß der Chor für die romantische Tragödie nicht paßt.

In Rücksicht auf den Conflict der handelnden Individuen erscheinen in der antiken Tragödie der Staat und die Familie als die Hauptgegensätze, aus denen heraus sich die Collision entfaltet. Beide Mächte, der Staat und die Familie, umfassen das sittliche Leben in seiner ganzen Allgemeinheit, der Staat in objectiver, die Familie in subjectiver Weise. Es ist bewundernswürdig, in wie geistvoller Weise die antiken Dichter das individuelle Leben auf diesen Gebieten in Conflict gerathen lassen. „Antigone ehrt die Bande des Bluts, die unterirdischen Götter, Kreon allein Zeus, die waltende Macht des öffentlichen Lebens und Gemeinwohls. Antigone ist in der Staatsgewalt Kreons, sie selbst ist Königstochter und Braut des Hämon, so daß sie dem Gebot des Fürsten Gehorsam zollen sollte. Doch auch Kreon, der seinerseits Vater und Gatte ist, müßte die Heiligkeit des Bluts respectiren und nicht das befehlen, was dieser Pietät zuwiderläuft. So ist beiden an ihnen das inwohnend, wogegen sie sich wechselsweise erheben, und sie werden an dem selber ergriffen und gebrochen, was zum Kreise ihres eigenen Daseins gehört. Antigone erleidet den Tod, ehe sie sich des bräutlichen Reigens erfreut, aber auch Kreon wird an seinem Sohne und seiner Gattin gestraft, die sich den Tod geben, der eine um Antigone's, die andere um Hämon's Tod. Ebenso opfert Agamemnon als König und Führer des Heers seine Tochter dem Interesse der Griechen und des trojanischen Zuges und zerreißt dadurch das Band der Liebe zur Tochter und Gattin, das Klytemnestra als Mutter im tiefsten Herzen bewahrt und rächend dem heimkehrenden Gatten schmählichen Untergang bereitet. Orest, der Sohn und Königssohn, ehrt die Mutter, aber er hat das Recht des Vaters, des Königs, zu vertreten und schlägt den Schooß, der ihn geboren." Es ist hier nicht unsere Aufgabe, auf die besondern Unterschiede des tragischen Conflicts in der antiken Tragödie einzugehen. Wir haben nur noch Einiges in Bezug auf das griechische Fatum zu sagen. Nach dem Standpunkte unsers heutigen Bewußtseins würden z. B. die Verbrechen, deren wegen Oedipus leidet, nicht als Verbrechen angesehen werden, da sie weder im eigenen Wissen, noch im eigenen Wollen des Oedipus gelegen haben. Dies Bewußtsein der Schuld und Unschuld kennt der Grieche nicht, er kennt nicht eine Schuld nur in dem Falle, daß dem Menschen eine Wahl

offen steht und er sich mit Willkühr zu dem entschließt, was er ausführt. „Das eben ist die Stärke der großen Charactere, daß sie nicht wählen, sondern durch und durch von Hause aus das sind, was sie wollen und vollbringen. Sie sind das, was sie sind und ewig dies und das ist ihre Größe" *). —

Was endlich die Auflösung in der antiken Tragödie betrifft, so muß sich in ihr zuerst die beiderseitige Berechtigung der sich einander bekämpfenden Seiten bewähren. Die Gegensätze als Gegensätze heben sich aber auf, indem die Einseitigkeit ihrer Behauptung abgestreift wird und eine Versöhnung eigentlich nur der Mächte des Handelns Statt findet. „Nur dann ist nicht das Unglück und Leiden, sondern die Befriedigung des Geistes das Letzte, in so fern erst bei solchem Ende die Nothwendigkeit dessen, was den Individuen geschieht, als absolute Vernünftigkeit erscheinen kann und das Gemüth wahrhaft sittlich beruhigt ist; erschüttert durch das Loos der Helden, versöhnt in der Sache." So bewährt sich in dem Tode der Antigone die treue Brnderliebe, welche eben durch den Tod besiegelt wird und zugleich die gesetzliche Strenge des unumstößlichen Staatsgebotes. Das Gesetz als solches braucht die Heiligkeit der Blutbande nicht zu berücksichtigen. Dennoch fordert die Verletzung derselben für sich ihre eigene Strafe, die dem Kreon in dem Untergange seines Sohnes und seiner Gattin zu Theil wird. Uebrigens bedarf die Auflösung der antiken Tragödie nicht jedesmal des Untergangs der betheiligten Individuen. Der Schluß konnte sogar verschieden gewendet werden; denken wir nur an die Eumeniden des Aeschylus, an den Oedipus auf Kolonos. Diese Verschiedenartigkeit wurde zum Theil durch das unmittelbare Eingreifen übernatürlicher Mächte in den Gang der Begebenheiten hervorgerufen. Natürlich durfte der Ausgang aber niemals dem widersprechen, was wir oben tragisch nannten.

Stellen wir diesen Bestimmungen die moderne Tragödie gegenüber. Im Allgemeinen haben wir hier anzuführen, daß wie für die antike Tragödie die Sittlichkeit in ihrem nothwendigen Dasein gefaßt wesentliche Basis ist und die individuelle Vertiefung der handelnden Charactere in sich unausgebildet bleibt, so in der modernen Tragödie das Princip der Subjectivität sich durchweg geltend macht. Die sub-

*) „Es ist bekannt, wie in den griechischen Gedichten alle Gestalten wie gehende Dädalus-Statuen, voll Körper und Bewegung auf der Erde erscheinen, indeß neuere Formen mehr im Himmel wie Wolken fließen, deren große aber wogende Umrisse sich in jeder zweiten Phantasie willkührlich gestalten." Jean Paul.

jective Innerlichkeit des Characters, der nicht wie im Alterthum die allgemein sittlichen Mächte etwa bloß verlebendigt, sondern frei nach eigener Bestimmung handelt, ist von Anfang an und bleibt Mittelpunkt der modernen Tragödie. Das Bewußtsein der freien Selbstbestimmung erhält aber seine wahre Weihe erst in dem Christenthum. Daher erweitert sich denn auch der Kreis, in welchem sich die Leiden und Leidenschaften der Individuen zu bewegen haben, und zwar nicht bloß in der Weise, daß wir es mit ganz neuen Beziehungen und Verhältnissen zu thun bekommen, sondern daß auch die Verhältnisse, die wir im Alterthume kennen lernten, durch das Christenthum verwandelt erscheinen. Im Staat ist es so besonders das Königthum, die Macht der Vasallen, der Streit der Dynastien oder einzelner Mitglieder ein und desselben Herrscherhauses untereinander; weiterhin handelt es sich um bürgerliche, privatrechtliche und Familienverhältnisse, welche dem antiken Drama noch nicht zugänglich waren; in dem religiösen Kreise bildet die Geschichte Christi, der Heiligen ꝛc. den eigenthümlichen Inhalt. Wenn die angegebenen Verhältnisse den Grund und Boden für die moderne Tragödie abgeben, so tritt innerhalb derselben die Subjectivität meist als Liebe, persönliche Ehre u. dgl. hervor, welche sich durch die modernen Interessen conflictvoll hindurch bewegen. Damit soll jedoch die Subjectivität in andern Particularisationen nicht ausgeschlossen sein; sie tritt vielmehr in ihrer umfassendsten Gestalt auf, indem sie einerseits Unrecht und Verbrechen in ihrer höchsten Potenz, wenn auch nicht als Ziel, so doch als Mittel zum Zweck erfaßt, andrerseits, in der philosophischen Tragödie, sich bis in die tiefsten Tiefen speculativer Lebensauffassung versenkt. Wir erinnern hier nur an Schillers Karl Moor und an Goethes Faust. Der Grund und Boden der Tragödie mag aber noch so eigenthümlich gestaltet sein, niemals ist es das Substantielle ihres Zwecks, um dessen Willen die Individuen handeln, und was sich als das Treibende in ihrer Leidenschaft bewährt, sondern die Subjectivität ihres Herzens und Gemüths oder die Besonderheit ihres Characters dringt auf Befriedigung. —

Aber die erweiterte Basis, auf welcher das dramatische Kunstwerk ruht, ist es nicht allein, was die moderne Tragödie von der antiken unterscheidet. Auch im Einzelnen geben sich wichtige Unterschiede zu erkennen. Wir sprachen oben von dem Chor der antiken Tragödie und erwähnten, daß derselbe für die moderne Tragödie nicht passe. Wir wollen daher hier über die Versuche, den antiken Chor in die moderne Tragödie einzuführen, unser Urtheil abgeben. Unter den

classischen deutschen Dichtern ist es namentlich Schiller, der in seiner „Braut von Messina" den Chor anwendet. Er äußert sich in dem Vorwort zu diesem Trauerspiel folgendermaaßen: „Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff; aber dieser Begriff repräsentirt sich durch eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponirt. Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er thut dies mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge, wie mit Schritten der Götter einhergeht — und er thut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet. Der Chor reinigt also das tragische Gedicht, indem er die Reflection von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet; ebenso wie der bildende Künstler die gemeine Nothdurft der Bekleidung durch eine reiche Draperie in einen Reiz und in eine Schönheit verwandelt". Vergegenwärtigen wir uns darnach den ersten Chor:

Dich begrüß ich in Ehrfurcht,
Prangende Halle,
Dich, meiner Herrscher
Fürstliche Wiege,
Säulengetragenes herrliches Dach!
Tief in der Scheide
Ruhe das Schwerdt!
Vor den Thoren gefesselt
Liege des Streits schlangenhaariges Scheusal!
Denn des gastlichen Hauses
Unverletzliche Schwelle
Hütet der Eid, der Erinnyen Sohn,
Der furchtbarste unter den Göttern der Hölle!

so scheint es allerdings, als ob hier nur ein theoretisches Urtheil ausgesprochen werde, als ob der Chor warne und die innern Kräfte der Menschenbrust bewegen wolle; hören wir indeß die Gegenstrophe:

Zürnend ergrimmt mir das Herz im Busen;
Zu dem Kampfe ist die Faust geballt.
Denn ich sehe das Haupt der Medusen,
Meines Feindes verhaßte Gestalt.
Kaum gebiet' ich dem kochenden Blute.

Gönn' ich ihm die Ehre des Worts,
Oder gehorch' ich dem zürnenden Muthe?

Wer findet nicht, daß der Chor hier wenigstens das Bestreben zeigt, thatsächlich in die Handlung des Drama's einzugreifen? Gehen wir aber weiter und hören beide Chöre im Zwiegespräch:

1. Chor: Du würdest wohlthun, diesen Platz zu leeren.
2. — Ich will's, wenn bessere Männer es begehren.
1. — Du könntest merken, daß du lästig bist.
2. — Deswegen bleib' ich, weil es dich verdrießt.
1. — Hier ist mein Platz. Wer darf zurück mich halten?
2. — Ich darf es thun, ich habe hier zu walten.
1. — Mein Herrscher sendet mich, Don Manuel.
2. — Ich stehe hier auf meines Herrn Befehl.
1. — Dem ältern Bruder muß der jüngre weichen.
2. — Dem Erstbesitzenden gehört die Welt.
1. — Verhaßter geh' und räume mir das Feld!
2. — Nicht, bis sich unsre Schwerdter erst vergleichen.
1. — Find' ich dich überall in meinen Wegen?
2. — Wo mir's gefällt, da tret' ich dir entgegen.
1. — Was hast du hier zu horchen und zu hüten?
2. — Was hast du hier zu fragen, zu verbieten?
1. — Dir steh' ich nicht zur Red' und Antwort hier.
2. — Und nicht des Wortes Ehre gönn' ich dir.
1. — Ehrfurcht gebührt, o Jüngling, meinen Jahren.
2. — In Tapferseit bin ich, wie du, erfahren!
1. — Nichts acht' ich dich und deine stolze Miene!
2. — Ein bessrer ist der Herrscher, dem ich diene!
1. — Du lügst! Don Manuel besiegt ihn weit!
2. — Den Preis gewinnt mein Herr in jedem Streit.
1. — Wäre nicht Friede, Recht verschafft' ich mir!
2. — Wär's nicht die Furcht, kein Friede wehrte dir!
1. — Das Gesetz fürcht' ich, nicht deiner Blicke Trutz!
2. — Wohl thust du dran, es ist des Feigen Schutz.
1. — Fang an, ich folge!
2. — Mein Schwerdt ist heraus!

Beatrice.

Sie werden handgemein, die Degen blitzen!
Ihr Himmelsmächte, haltet ihn zurück! u. s. w.

Hier kommt es in der That zum Kampfe. Schiller entschuldigt diese Form des Chors dadurch, daß er sagt: „Ich habe den Chor zwar in zwei Theile getrennt und im Streit mit sich selbst dargestellt; aber dies ist nur da der Fall, wo er als wirkliche Person und als blinde Menge mithandelt. Als Chor und als ideale Person ist er

immer Eins mit sich selber.“ Einer solchen Entschuldigung bedurfte es gar nicht. Schillers Werk rechtfertigt sich als dramatisches Kunstproduct von selbst. So viel ist aber gewiß, daß der Chor in der Braut von Messina gar nichts mit dem antiken Chor gemein hat, daß Schiller vielmehr in seinen Chören etwas ganz Selbstständiges und Eigenthümliches leistet, das mit der übrigen Gestaltung seines Drama's durchaus zusammenpaßt *). Auf keinen Fall läßt sich der Schillersche Chor isolirt beurtheilen, und es ist nur zu verwundern, wie Schiller, nachdem er vorher eine ganz richtige Definition des antiken Chors gegeben und diesen in seinem Drama anzuwenden versprochen hatte, so etwas durchaus Anderes zum Vorschein bringen konnte. Wir kommen von Neuem darauf zurück, daß der antike Chor aus den oben angegebenen Gründen im modernen Drama nicht anzuwenden ist **).

Ein Anderes, was wir, der antiken Tragödie gegenüber, hier zu berühren haben, ist die eigenthümliche Zeichnung der tragischen Charactere innerhalb ihrer Subjectivität. „Die modernen oder romantischen Charactere stehen von Anfang an mitten in einer Breite zufälliger Verhältnisse und Bedingungen, innerhalb welcher sich so und anders handeln ließe, so daß der Conflict, zu welchem die äußern Voraussetzungen allerdings den Anlaß darbieten, wesentlich in dem Character liegt, dem die Individuen in ihrer Leidenschaft, weil sie einmal das sind, was sie sind, Folge leisten.“ Wir sehen auch hier, wie das Individuum der modernen Tragödie in einem weit umfangreicheren Kreise steht, als der griechische Held. In der griechischen Tragödie muß die Sittlichkeit des Zweckes mit dem Character zusammenfallen, in der modernen ist es nicht immer nothwendig. Die moderne Tragödie liefert daher einerseits Beispiele von wirklich vollen Individuen und Characteren, und in dieser Hinsicht brauchen wir nur auf Shakespeare hinzuweisen, der bei voller Markigkeit und Treue der Charakteristik für Helden, Verbrecher und Narren in gleicher Weise zu interessiren versteht. Andrerseits giebt sich in den Helden der modernen Tragödie eine gewisse Unentschiedenheit, ein Schwanken nach verschiedenen Richtungen hin zu erkennen, so daß sie zuweilen sogar einer gedoppelten Leidenschaft anzugehören scheinen. Solche gedoppelten

*) In diesem Sinne ist vollkommen wahr, was Humboldt an Schiller schreibt: „Niemand kann läugnen, daß gerade, wie Sie ihn behandelt haben, der Chor eine ungeheure Wirkung thut, er verdoppelt das Leben und die Poesie Ihres Stückes, weil er an die handelnden Personen handelnde Massen anknüpft.“

**) Vergl. Hoffmeister: Schillers Leben V. S. 106.

Charactere finden wir bei den gefeiertsten Dichtern unserer Nation in dem Maaße, daß man zu glauben sich fast genöthigt sieht, sie haben zeigen wollen, kein Character sei in sich fest und seiner selbst sicher. Ein Schwanken wie das in dem Character des Faust ist natürlich nicht hieher zu rechnen und liegt von Hause aus in der Anlage desselben. Da ist der Wechsel der innern Zustände des Menschen eine consequente Folge der Besonderheit des Characters und es entwickelt sich nur vollständig und nach verschiedenen Richtungen hin, was in ihm liegt.

Das Schwanken moderner Charactere wollen wir zunächst an Beispielen uns veranschaulichen und sodann unser Urtheil darüber abgeben. In Schillers Maria Stuart erscheint Elisabeth auf Fotheringhayschloß; Maria spricht zu ihr:

Denkt an den Wechsel alles Menschlichen!
Es leben Götter, die den Hochmuth rächen!
Verehret, fürchtet sie, die schrecklichen,
Die mich zu euren Füßen niederstürzen —
Um dieser fremden Zeugen willen ehret
In mir Euch selbst! entweihet, schändet nicht
Das Blut der Tudor, das in meinen Adern,
Wie in den Euren fließt — O Gott, im Himmel!
Steht nicht da, schroff und unzugänglich, wie
Die Felsenklippe, die der Strandende,
Vergeblich ringend zu erfassen strebt.
Mein Alles hängt, mein Leben, mein Geschick
An meiner Worte, meiner Thränen Kraft;
Löst mir das Herz, daß ich das Eure rühre!
Wenn Ihr mich anschaut mit dem Eisesblick,
Schließt sich das Herz mir schaudernd zu, der Strom
Der Thränen stockt, und kaltes Grausen fesselt
Die Flehensworte mir im Busen an.

Elisabeth (kalt und streng)

Was habt Ihr mir zu sagen, Lady Stuart?
Ihr habt mich sprechen wollen. Ich vergesse
Die Königin, die schwer beleidigte,
Die fromme Pflicht der Schwester zu erfüllen,
Und meines Anblicks Trost gewähr' ich Euch.
Dem Trieb' der Großmuth folg' ich, setze mich
Gerechtem Tadel aus, daß ich so weit
Heruntersteige — denn ihr wißt,
Daß Ihr mich habt ermorden lassen wollen.

Maria.

Womit soll ich den Anfang machen? wie

Die Worte klüglich stellen, daß sie Euch
Das Herz ergreifen, aber nicht verletzen!
O Gott, gieb meiner Rede Kraft und nimm
Ihr jeden Stachel, der verwunden könnte!
Kann ich doch für mich selbst nicht sprechen, ohne Euch
Schwer zu verklagen, und das will ich nicht.
— Ihr habt an mir gehandelt, wie nicht recht ist;
Denn ich bin eine Königin wie Ihr,
Und Ihr habt als Gefangne mich gehalten.
Ich kam zu Euch als eine Bittende,
Und Ihr des Gastrechts heilige Gesetze,
Der Völker heilig Recht in mir verhöhnend,
Schloßt mich in Kerkermauern ein; die Freunde,
Die Diener wurden grausam mir entrissen,
Unwürd'gem Mangel werd' ich preisgegeben,
Man stellt mich vor ein schimpfliches Gericht —
Nichts mehr davon! Ein ewiges Vergessen
Bedecke, was ich Grausames erlitt.
— Seht! ich will Alles eine Schickung nennen:
Ihr seid nicht schuldig, ich bin auch nicht schuldig;
Ein böser Geist stieg aus dem Abgrund auf,
Den Haß in unsern Herzen zu entzünden,
Der unsre zarte Jugend schon entzweit.
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
Wir stehn einander selbst nun gegenüber.
Jetzt, Schwester, redet! nennt mir meine Schuld,
Ich will Euch völliges Genüge leisten.
Ach, daß Ihr damals mir Gehör geschenkt,
Als ich so dringend Euer Auge suchte!
Es wäre nie so weit gekommen, nicht
An diesem traur'gen Orte geschähe jetzt
Die unglückselig traurige Begegnung.

Weiter spricht Maria nach den Worten Elisabeths:

Ihr habt mich stets als eine Feindin nur
Und Fremdlingin betrachtet. Hättet Ihr
Zu Eurer Erbin mich erklärt, wie mir
Gebührt, so hätten Dankbarkeit und Liebe
Euch eine treue Freundin und Verwandte
In mir erhalten.

Und dann:

Regiert in Frieden
Jedwedem Anspruch auf dieses Reich entsag' ich,
Ach; meines Geistes Schwingen sind gelähmt:

Nicht Größe lockt mich mehr. — Ihr habt's erreicht,
Ich bin nur noch der Schatten der Maria.
Gebrochen ist in langer Kerkerschmach
Der edle Muth. — Ihr habt das Aeußerste an mir
Gethan, habt mich zerstört in meiner Blüthe!
Jetzt macht ein Ende, Schwester. Sprecht es aus,
Das Wort, um dessentwillen Ihr gekommen,
Denn nimmer will ich glauben, daß Ihr kamt,
Um Euer Opfer grausam zu verhöhnen,
Sprecht dieses Wort aus! Sagt mir: „Ihr seid frei,
Maria! Meine Macht habt Ihr gefühlt;
Jetzt lernet meinen Edelmuth verehren."
Sagt's, und ich will mein Leben, meine Freiheit
Als ein Geschenk aus Eurer Hand empfangen.
— Ein Wort macht Alles ungeschehn. Ich warte
Darauf. O, laßt mich's nicht zu lang erharren!
Weh' Euch, wenn Ihr mit diesem Wort nicht endet;
Denn wenn Ihr jetzt nicht segenbringend, herrlich,
Wie eine Gottheit von mir scheidet — Schwester!
Nicht um dies ganze reiche Eiland, nicht
Um alle Länder, die das Meer umfaßt,
Möcht' ich vor Euch so stehn, wie Ihr vor mir!

Es wird nicht schwer fallen, aus diesen Worten sich ein bestimmtes Bild des dramatischen Characters, welchen Maria repräsentirt, zu entwerfen. Durchaus nicht übereinstimmend mit diesem Bilde, wenngleich erklärlich aus der Entgegnung Elisabeths, erscheinen die Worte Maria's:

Ich habe
Ertragen, was ein Mensch ertragen kann.
Fahr' hin, barmherzige Gelassenheit!
Zum Himmel fliehe, leidende Geduld!
Spreng' endlich deine Bande, tritt hervor
Aus deiner Höhle, langverhaltner Groll!
Und du, der dem gereizten Basilisk
Den Mordblick gab, leg' auf die Zunge mir
Den gift'gen Pfeil —
Der Thron von England ist durch einen Bastard
Entweiht, der Britten edelherzig Volk
Durch eine list'ge Gauklerin betrogen.
Regierte Recht, so läget Ihr vor mir
Im Staube jetzt; denn ich bin Euer König.

Ein solcher Wechsel in der Empfindungs- und Denkweise eines Characters, wie er sich hier in Maria ausspricht, ist unter dem zu verstehen, was wir oben ein Schwanken nannten. In griechischen

Tragödien erscheinen die Helden von Anfang bis zu Ende immer als ein und dieselben; selbst diejenigen, welche (wie Antigone, Hämon, Medea) in bewegter, leidenschaftlicher Gemüthsrichtung auftreten, offenbaren dies ihr Wesen von vorn herein ganz bestimmt, wenngleich es in verschiedenen Potenzen zur Erscheinung kommen kann. Auf die Frage, welche Fassung des Characters die befriedigendere sei, antworten wir mit Worten Goethe's:*) „Alle Helden des dichterischen Alterthums wollen nur das, was Menschen möglich ist, und daher entspringt das schöne Gleichgewicht zwischen Wollen, Sollen und Vollbringen; doch steht ihr Sollen immer zu schroff da, als daß es uns, wenn wir es auch bewundern, anmuthen könnte. Eine Nothwendigkeit, die mehr oder weniger alle Freiheit ausschließt, verträgt sich nicht mehr mit unsern Gesinnungen." Diesem fügen wir noch etwas Anderes hinzu. Die antiken Helden treten sämmtlich aus der Heroenzeit auf. Ihnen ist daher durchweg eine symbolische Natur eigen. Sie können das menschliche Handeln eigentlich nur versinnbildlichen, und ihr Sollen, wie Goethe es nennt, findet in Wahrheit auf das menschliche Sollen nur eine Anwendung. Daher kommt die Einheit, die plastische Abrundung, die Nothwendigkeit bestimmter Gestaltung in die antiken Situationen. Shakespeare verknüpft die alte und die neue Welt in seinen Dramen. Da seine Figuren aber wirkliche Menschen sind und deshalb das Symbolische in ihnen fehlt, ließ er es in seinen Helden nicht selten an einer innern Entwickelung fehlen. Wir finden bei ihm großartige Momente, herrliche Situationen, diese aber häufig nicht hinlänglich motivirt durch Vorangegangenes. In diesem Sinne scheint mir Goethe**) den von ihm so hoch verehrten Dichter aufzufassen, wenn er von König Lear sagt, er erscheine in der ersten Scene so absurd, daß man seinen Töchtern in der Folge nicht ganz Unrecht geben kann. Aehnliches ließe sich in Romeo und Julie zeigen. Wir unsrerseits müssen sagen, daß durch ein richtiges Eingehen in den Geist der antiken Tragödie, die classische Tragödie der Deutschen zum Theil ihre gegenwärtige Gestalt gewonnen hat und sich mit der Zeit gewiß zu noch immer vollendeteren Formen ausbilden wird. Ein solches Schwanken, wie das in dem obigen Beispiele angeführte, billigen wir ganz und gar; denn es zeugt von einem sich dramatisch entwickelnden Character, dem zwar das Moment der griechischen Nothwendigkeit fehlt, der sich aber innerhalb der Freiheit bewegt. Aber es giebt in der

*) Goethes Werke XXXV. Shakespeare und kein Ende.
**) In der eben angeführten Schrift.

Tragödie ein anderes Schwanken der Charactere, das wir durchaus nicht billigen. Wenn in dem letzten Auftritt des Don Carlos Schiller die Königin und Don Carlos folgendergestalt reden läßt:

Carlos.

Ich habe
In einem langen, schweren Traum gelegen.
Ich liebte — Jetzt bin ich erwacht. Vergessen
Sei das Vergangene! Hier sind Ihre Briefe
Zurück. Vernichten Sie die meinen. Fürchten
Sie keine Wallung mehr von mir. Es ist
Vorbei. Ein reiner Feuer hat mein Wesen
Geläutert. Meine Leidenschaft wohnt in den Gräbern
Der Todten. Keine sterbliche Begierde
Theilt diesen Busen mehr.
Ich kam, um Abschied
Zu nehmen — Mutter, endlich seh' ich ein,
Es giebt ein höher, wünschenswerthes Gut,
Als dich besitzen — Eine kurze Nacht
Hat meiner Jahre trägen Lauf beflügelt,
Frühzeitig mich zum Mann gereift. Ich habe
Für dieses Leben keine Arbeit mehr,
Als die Erinnerung an ihn! Vorbei
Sind alle meine Ernten —
Sagen Sie
Mir gar nichts, Mutter?

Königin.

Kehren Sie sich nicht
An meine Thränen, Carl — Ich kann nicht anders —
Doch, glauben Sie mir, ich bewundre Sie.

Carlos.

Sie waren unsers Bundes einzige
Vertraute — unter diesem Namen werden
Sie auf der ganzen Welt das Theuerste
Mir bleiben u. s. w.

so weiß man in der That nicht, wie der Dichter dem Ausgange des Stückes eine solche Wendung geben konnte. Carlos und die Königin schwanken hier nicht nur, sie werden ihrem Wesen untreu und fallen von sich selbst ab. Einen ähnlichen Mißgriff begeht Lessing in seinem Nathan mit der Wendung, welche der Tempelherr erfährt.

Die tragische Versöhnung, von der wir endlich zu sprechen haben, wird sich nach der Eigenthümlichkeit der Charactere und der wirkenden Mächte in der modernen Tragödie, dem Ausgange der antiken Tragödie gegenüber, ebenfalls eigenthümlich gestalten. Der Aus-

gang in der antiken Tragödie hat, in sofern hier die ewige Gerechtigkeit als absolute Macht des Schicksals über die Individuen entscheidet und sich in diesem Entscheiden die innere Vernünftigkeit ihres Waltens zu erkennen giebt, etwas positiv Befriedigendes. Die Befriedigung, zu welcher man in der modernen Tragödie gelangt, erscheint im Allgemeinen in doppelter Gestalt. Das Unrecht und Verbrechen der Individuen, weil aus dem freien Willen derselben hervorgegangen und nicht selten durch eine Masse von Verwickelungen hindurchgeführt, nimmt einerseits eine kalte fast kriminalistische Natur an, so daß der Held des Drama's sein unglückseliges Ende zu verdienen scheint; das Individuum zerschellt an der Macht, der zum Trotz es seine besondern Zwecke ausführen will. Andrerseits erscheint der Ausgang der Tragödie äußerlich nur durch Zufälligkeiten herbeigeführt, die anders gewendet, auch wohl einen glücklichen Ausgang hätten zu Wege bringen können. Wenn man ein schönes Gemüth im Kampfe an dem Unglück bloß äußerer Zufälle untergehen sieht, so hat dies an sich etwas Gräßliches und Angreifendes, und es dringt sich unmittelbar die Forderung auf, daß die äußern Zufälle mit dem übereinstimmen müssen, was die eigentliche innere Natur jener schönen Charactere ausmacht. Diese Forderung findet ihre Erledigung darin, daß man von vorn herein erkennt, im Hintergrunde eines solchen Gemüths liege von Anfang an der Tod und „das Weh, das uns befällt, ist eine nur schmerzliche Versöhnung, eine unglückselige Seligkeit im Unglück." Wenn der Dichter Geschick und Talent besitzt, so läßt er durch die Zeichnung eines solchen unschuldig leidenden Gemüths schon früh in dem Zuschauenden das schmerzliche Weh auftauchen, das am Schlusse sich als vollkommene Lösung dessen, was er erwartete, kund thut. Es ist von Schiller meisterhaft angelegt, wenn er schon in den Piccolomini's ahnen läßt, welcher Ausgang der Thekla bevorstehe.

Thekla.

Was hab' ich Neues nicht und Unerhörtes
In dieser kurzen Gegenwart gesehn!
Und doch muß alles dies dem Wunder weichen,
Das dieses Schloß geheimnißvoll verwahrt.

Gräfin.

Was wäre das? Ich bin doch auch bekannt
In allen dunkeln Ecken dieses Hauses.

Thekla.

Von Geistern wird der Weg dazu beschützt,
Zwei Greife halten Wache an der Pforte.

Gräfin.

Ach so, der astrologsche Thurm! Wie hat sich
Dies Heiligthum, das sonst so streng verwahrt wird,
Gleich in den ersten Stunden euch geöffnet.

Thekla.

Ein kleiner alter Mann mit weißen Haaren
Und freundlichem Gesicht, der seine Gunst
Mir gleich geschenkt, schloß mir die Pforten auf.

Max.

Das ist des Herzogs Astrolog, der Seni.

Thekla.

Er fragte mich nach vielen Dingen, wann ich
Geboren sei, in welchem Tag und Monat,
Ob eines Tages- oder Nacht-Geburt —

Gräfin.

Weil er das Heroskop Euch stellen wollte.

Thekla.

Auch meine Hand besah er, schüttelte
Das Haupt bedenklich, und es schienen ihm
Die Linien nicht eben zu gefallen.

In dem Falle, wo der Held sein unglückseliges Ende durch sein Handeln herbeiführt, fragt es sich, in welcher Weise das Individuum als mit sich selbst versöhnt erscheint. In verschiedener Weise. Einmal kann das Gemüth gegen den Untergang seiner weltlichen Individualität sich eine höhere unzerstörbare Seligkeit gesichert denken. Darauf deuten z. B. die Worte Johanna's in der Jungfrau von Orleans:

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
Der Himmel öffnet seine goldne Thore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie liebend mir entgegen.
Wie wird mir? — Leichte Wolken heben mich —
Der schwarze Panzer wird zum Flügelkleide.
Hinauf — hinauf — die Erde flieht zurück —
Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude!

Sodann findet das Individuum auch volle Befriedigung daran, daß es mit der Stärke und Gleichheit seines Wesens, ohne zu brechen, bis zum Untergange aushält und seine Freiheit, seinen Willen überall bewahrt. Als ein solches Individuum ist Wallenstein zu betrachten; er zerschellt an der Macht, der zum Trotz er seine Zwecke ausführen will. Der Trotz und Starrsinn in seinem letzten Dialoge befriedigen poetisch vollkommen.

Gordon.

Mein Fürst! Wenn's doch kein leeres Furchtbild wäre,
Wenn Gottes Vorsehung sich dieses Wunders
Zu Ihrer Rettung wunderbar bediente!

Wallenstein.

Ihr sprecht im Fieber, Einer wie der Andre.
Wie kann mir Unglück kommen von den Schweden?
Sie suchten meinen Bund, er ist ihr Vortheil.

Gordon.

Wenn dennoch eben dieser Schweden Ankunft —
Gerade die es wär', die das Verderben
Beflügelte auf Ihr so sichres Haupt —

(vor ihm niederstürzend)

O, noch ist's Zeit, mein Fürst —

Seni (kniet nieder)

O hör' ihn, hör' ihn!

Wallenstein.

Zeit, und wozu? Steht auf — Ich will's, steht auf.

Gordon.

Der Rheingraf ist noch fern. Gebieten Sie
Und diese Festung soll sich ihm verschließen.
Will er uns dann belagern, er versuch's;
Doch sag' ich dies: Verderben wird er eher
Mit seinem ganzen Volk vor diesen Wällen,
Als unsers Muthes Tapferkeit ermüden.
Erfahren soll er, was ein Heldenhaufe
Vermag, beseelt von einem Heldenführer,
Dem's Ernst ist, seinen Fehler gut zu machen.
Das wird den Kaiser rühren und versöhnen,
Denn gern zur Milde wendet sich sein Herz,
Und Friedland, der bereuend wiederkehrt,
Wird höher stehn in seines Kaisers Gnade,
Als je der Niegefallne hat gestanden.

Wallenstein.

(mit Befremden und Erstaunen, eine starke innere Bewegung zeigend.)

Gordon, des Eifers Wärme führt Euch weit,
Es darf der Jugendfreund sich was erlauben.
— Blut ist geflossen, Gordon. Nimmer kann
Der Kaiser mir vergeben. Könnt' er's, ich,
Ich könnte nimmer mir vergeben lassen.
Hätt' ich vorher gewußt, was nun geschehe,
Daß es den liebsten Freund mir würde kosten,
Und hätte mir das Herz, wie jetzt, gesprochen —
Kann sein, ich hätte mich bedacht — kann sein
Auch nicht — doch was nun schonen noch? Zu ernsthaft
Hat's angefangen, um in nichts zu enden.
Hab' es denn seinen Lauf! u. s. w.

Endlich haben wir noch zu bemerken, daß in Bezug auf die äußere Form, in welcher der Ausgang der Tragödie erscheint, die antike Lösung sich von der modernen unterscheidet. In der antiken Tragödie treten die Charactere mit ihrem Handeln gegen den Schluß des Stücks in den Hintergrund, und die Art und Weise, wie das Verhängniß über die Helden einbricht, wird von einer mehr oder weniger wichtigen Person als vorgefallenes Ereigniß lebendig, mit lyrischem Schwunge erzählt. Denken wir nur an den Ausgang in der Antigone oder der Medea. In einer solchen Darstellung fand die plastische Natur der Griechen ihre Befriedigung und sie war deshalb gewissermaaßen nothwendig. Denn selbst das Gräßlichste mußte dem Griechen so vorgeführt werden, daß der Schmerz über das Unglück durch die schöne Form sich aufhob. In der modernen Tragödie stehen dagegen die tragischen Helden beim Ausgange im Vordergrunde und das Verhängniß tritt in Form des lebendigsten Dialoges auf. Shakespeare hat sich (z. B. in Romeo und Julie) der antiken Form in Behandlung des Ausganges zu nähern gesucht.

β) Der Tragödie gegenüber steht die Komödie oder das Lustspiel.

Wie sich in dem Ausgange des Tragischen das objectiv Wahre und Positive als siegende Macht herausstellt und dem Individuum der Untergang bereitet wird, so behält in der Komödie gerade die Subjectivität die Oberhand. „In der Tragödie zerstören die Individuen sich durch die Einseitigkeit ihres gediegenen Wollens und Characters, oder sie müssen resignirend das in sich aufnehmen, dem sie in substantieller Weise selbst sich entgegensetzten; in der Komödie kommt uns in dem Gelächter der alles durch sich und in sich auflösenden Individuen der Sieg ihrer dennoch sicher in sich dastehenden Subjectivität zur Anschauung. Der allgemeine Boden für die Komödie ist daher eine Welt, in welcher sich der Mensch als Subject zum vollständigen Meister alles dessen gemacht hat, was ihm sonst als der wesentliche Gehalt seines Wissens und Vollbringens gilt; eine Welt, deren Zwecke sich deshalb durch ihre eigene Wesenlosigkeit zerstören" *). Das Zweck- und Wesenlose erscheint nun einerseits so, daß an und für sich kleine und nichtige Zwecke mit dem Anschein großen Ernstes zu Stande gebracht werden. Dann entsprechen die umfassenden Anstalten, der für die Zwecke in Anspruch genommene Aufwand nicht dem Zwecke selber und in diesem Gegensatze liegt eben das Komische, das seinen Höhepunkt erreicht,

*) Hegel's Aesthetik.

wenn das handelnde Subject sein Vorhaben verfehlt. Es geht nämlich, weil es sich eben um etwas Wesenloses und Geringfügiges handelt, nichts zu Grunde. Das Subject erhebt sich aus seinem Unglück frei und heiter. Andrerseits erscheinen die Zwecke, der Grund und Boden des Lustspiels von substantiellem Gehalt. Denjenigen aber, welche berufen sind zur Vollbringung der Zwecke, fehlt ganz und gar der Beruf dazu. Sie spreizen sich auf, sind prahlerisch und eitel, ohne Einsicht und Erkenntniß und dokumentiren sich durch ihr ganzes Wesen als ihren Zwecken schlechthin entgegengesetzte Instrumente.

Auch in diesem Gebiete werden die gegebenen Bestimmungen noch deutlicher werden, wenn wir das moderne Lustspiel dem antiken gegenüber halten.

Die antike Komödie hat zu ihrer Grundlage und ihrem Ausgangspunkte das, womit die Tragödie schließt, „das in sich absolut versöhnte, heitre Gemüth, das, wenn es auch sein Wollen und seine eigenen Mittel zerstört und an sich selber zu Schanden wird, weil es aus sich selbst das Gegentheil seines Zweckes hervorgebracht hat, darum doch nicht seine Wohlgemuthheit verliert. Diese Sicherheit des Subjects aber ist andererseits nur dadurch möglich, daß die Zwecke und damit auch die Charactere, entweder an und für sich nichts Substantielles enthalten, oder haben sie an und für sich Wesentlichkeit, dennoch in einer ihrer Wahrheit nach schlechthin entgegengesetzten und deshalb substanzlosen Gestalt zum Zweck gemacht und durchgeführt werden, so daß in dieser Rücksicht also immer nur das an sich selber Nichtige und Gleichgültige zu Grunde geht, und das Subject ungestört aufrecht stehen bleibt . . . . Der Hauptton, der uns aus den antiken Darstellungen entgegenklingt, ist das um so unverwüstbarere Zutrauen aller dieser antiken Figuren zu sich selbst, je unfähiger sie sich zur Ausführung dessen zeigen, was sie unternehmen. Die Thoren sind so unbefangene Thoren, und auch die Verständigern haben gleich solch einen Anstrich des Widerspruchs mit dem, worauf sie sich einlassen, daß sie nun auch diese unbefangene Sicherheit der Subjectivität, es mag kommen und gehen, wie es will, niemals verlieren. Es ist die lachende Seligkeit der olympischen Götter, ihr unbekümmerter Gleichmuth, der in die Menschen heimgekehrt und mit allem fertig ist“ *). Die Ausgeprägtheit der komischen Figuren in der antiken Komödie hat ihren Grund vorzugsweise auch darin, daß der Gegenstand, mit dem es die

*) Hegel's Aesthetik.

Komödie zu thun hat, als ein gewissermaaßen fertiger, in sich abgeschlossener dem Dichter vorliegt. Die Menschen sind da wie sie sind und wie sie nicht anders sein können und wollen. Die Thorheiten des griechischen Volkes, der eigennützigen, streitsüchtigen, aufgeblasenen Bürger, die Narrheiten griechischer Redner, Dichter und Staatsmänner, die Verkehrtheit der Politik sind Gegenstände, welche so entschieden und ausgeprägt dem Auge des dichterisch begabten Beobachters vorlagen, daß es in der Ausführung an einer abgerundeten Derbheit oder schlagenden Feinheit nicht fehlen konnte. —

Die moderne Komödie steht zur alten in demselben Verhältniß, wie die moderne Tragödie zur antiken. In dem modernen Lustspiel ist der Kreis, in welchem dasselbe sich bewegt, ebenfalls umfangreicher, in so fern nämlich die Thorheit und Einseitigkeit der handelnden Personen in der antiken Komödie nicht bloß von den Zuschauern, sondern auch von den Handelnden selbst ausgelacht werden kann. Die antiken Figuren sind so durch und durch komisch, daß sie sich ihrer Komik vollständig bewußt sind. Daher ihre Seligkeit, ihr unbekümmerter Gleichmuth *). In der modernen Komödie und besonders in dem neusten Lustspiele erscheint den handelnden Personen ihr eigenes Thun keineswegs lächerlich; im Gegentheil ist es ihnen mit ihrem Handeln oft sehr bittrer Ernst. Sie verfolgen ihre Zwecke mit großer Bedachtsamkeit und stehen unglückselig da, wenn sie um ihr Ziel geprellt von den Zuschauenden ausgelacht werden. Hier beweist der Dichter sein Talent durch genaue und feine Zeichnung der Charactere und durch wohlersonnene Intriguen. Meist sind diejenigen, welche die Intriguen anzetteln und leiten, untergeordnete Figuren ohne selbstständige Komik, „Bedienten oder Kammerzofen, die keinen Respect vor den Zwecken ihrer Herrschaft haben, sondern sie nach ihrem eigenen Vortheil befördern oder zerstören und nur den lächerlichen Anblick geben, daß eigentlich die Herren die Diener, die Diener aber die Herren sind. Wir selbst, als Zuschauer, sind im Geheimnisse und können vor aller List und jedem Betruge, der oft sehr ernsthaft gegen die ehrbarsten und besten Väter, Oheime u. s. f. getrieben wird, gesichert, nun über jeden Widerspruch lachen, der in solchen Prellereien an sich selbst liegt und offen zu Tage kommt. Solche Lustspiele können abstoßend werden, wenn das in sich selbst Schlechte, die List der Bedienten, die Betrügerei

*) Auf die antike Komik passen sehr treffend die Worte Jean Pauls: „Der Scherz kennt kein anderes Ziel als sein eigenes Dasein. Die poetische Blüthe seiner Nesseln flicht nicht, und von seiner blühenden Ruthe voll Blätter fühlt man kaum den Schlag."

der Söhne und Mündel gegen würdige Herren, Väter und Vormünder den Sieg davon trägt, ohne daß diese Alten selbst sich von schlechten Vorurtheilen oder Wunderlichkeiten bestimmen lassen, um derenwillen sie in dieser ohnmächtigen Thorheit lächerlich gemacht und den Zwecken Anderer Preis gegeben werden." Es giebt indessen auch aus neuerer Zeit Lustspiele, die echt komisch und poetisch sind und die dadurch, daß die handelnden Personen bei allem Mißlingen und Verfehlen ihrer Zwecke, Uebermuth und Keckheit nicht verlieren, sich der antiken Komödie nähern.

Zur Erläuterung der angestellten Vergleichung zwischen dem antiken und dem modernen Lustspiel wählen wir Einiges aus zwei dramatischen Gedichten. Was wir oben das durch und durch Widersprechende, die unbefangenste Thorheit und lachende Seligkeit der antiken Figuren, ferner das Substanzlose ihrer Zwecke nannten, mag durch eine Scene aus den Wolken des Aristophanes *) veranschaulicht werden. Bekanntlich stellt das Stück die durch die neumodische philosophische Bildung verschuldete Entartung des athenischen Volkslebens dar. In der folgenden Scene wünscht der Athener Strepsiades Theil an dieser Bildung zu nehmen, um sich durch sie vor anderweitigen Unfällen zu schützen und kommt zu Sokrates in die Denkerei.

Strepsiades.

Herr Sokrates! Sokratelchen!

Sokrates.

Was anrufst du mich, du Erdensohn?

Strepsiades.

Vor Allem, bitte, sag' mir, was du da oben schaffst?

Sokrates.

In Lüften schweif' ich, denk' ich über der Sonne Weg!

Strepsiades.

So, so! von der Flak' aus denkst du über die Götter weg,
Und nicht von ebner Erde; nicht?

Sokrates.

Ich würde nie
Die himmlischen Dinge schauen in ihrer Wesenheit,
Wenn nicht der Verstand so hinge, sondern die Abstraction
Der Idee sich mischte mit der ihr wohlverwandten Luft.
Denn wollt' ich am Boden haftend das Droben von unten her
Beschaun, ich fänd' es nimmer. Sondern die Erde zieht
Gewaltsam an sich die Feuchtigkeit der Speculation.
Es macht sich da dasselbe wie bei dem Hundegras.

---

*) Nach der trefflichen Uebersetzung von Droysen.

Strepsiades.

Was sagst du!
Die Speculation zieht Feuchtigkeit in das Hundegras?
Ja steig' zu mir hernieder, Herzenssokrates,
Und lehre mich das, weswegen ich hergekommen bin!

Sokrates (herabgestiegen)

Weshalb denn kommst du?

Strepsiades.

Reden lernen möcht' ich gern.
Die hohen Zinsen, die unerbittlichen Gläubiger,
Die plagen mich, nagen mich, pfänden Haus und Hof mir aus!

Sokrates.

Wie verfielst du denn in so schwere Schulden?

Strepsiades.

Die Pferdezucht, das zehrendste Uebel suchte mich heim,
Drum lehre von deinen Redenschaften die zweite mich,
Die nichts bezahlende. Was du Honorar verlangst,
Erhältst du, schwör' ich bei allen Göttern, unverkürzt.

Sokrates.

Bei welchen Göttern unverkürzt! denn Götter sind
Nicht gang und gäbe Münze bei uns.

Strepsiades.

Wie schwört ihr denn?
So will ich schwören bei Heller und Pfennig unverkürzt.

Sokrates.

Belehrst du gründlich vom Götterwesen, wie's ist an sich
Belehrt zu sein?

Strepsiades.

So wahr mich Zeus — wenn's den noch giebt.

Sokrates.

Und auch mit den Wolken, welche für uns Gottheiten sind,
Umgang zu pflegen?

Strepsiades.

Ei versteht sich, wünsch' ich das!

Sokrates (mit gesteigerter Stimme)

So setz dich nieder auf das heil'ge Denksopha!

Strepsiades.

Da sieh, ich sitze!

Sokrates.

Desselben gleichen nimm, o Sohn,
Den Kranz!

Strepsiades.

Wozu den Kranz mir? Höre Sokrates,
Daß ihr am End' mich nicht opfert gar wie den Athamas!

Sokrates.

Nein, nein, wir nehmen Alles das mit Jedem vor,
Der eingeweiht wird.

Strepsiades.

Was am Ende gewinn' ich denn?

Sokrates.

Du wirst im Reden spitz, gerieben, puderfein!

(er reibt ein Paar Steine über seinen Kopf an einander, so daß der Alte mit Steinmehl bedeckt wird; derselbe sucht dem zu entweichen.)

Nur still gehalten!

Strepsiades.

Weiß mir Gott, da lügst du nicht!
Wie du mich da vollstreust, werd' ich Puder um und dumm!

Sokrates (in höchster priesterlicher Feierlichkeit)

Schweig, andachtsvoll, Greis, Greis, hör' fromm mein demuthsvolles Gebet an!
Allwaltender Herr, unermeßlicher Dunst, der die Erde du schwebend emporhältst,
O du Aether des Lichts, o ihr Wolken so hehr, ehrwürdige, donnerumblitzte,
O steiget empor! Herrinnen erscheint, hochschwebende, diesem Studirer.

In einer andern Scene, aus welcher man das wahrhaft Gehaltlose, um das es sich in dem speciellen Falle handelt, erkennen kann, giebt sich Strepsiades bei Sokrates ins Examen.

Sokrates.

Halt!
Schon wieder ein Schnitzer! Backthün sagst du ja,
Als wär' es männlich, da es doch weiblich ist!

Strepsiades.

Wie so?
Ich hätte Backthün männlich gesagt?

Sokrates.

Ich dächte doch,
In derselben Art, wie Kleonym!

Strepsiades.

Wie meinst du das?

Sokrates.

Es endet Backthün ebenso wie Kleonym!

Strepsiades.

Ach Freund, mit der Backthün fängt sich gar nichts an bei dem,
Den allergrößten Bottich braucht er, wenn er bäckt!
Doch sag' mir jetzt, wie soll ich künftig sagen?

Sokrates.

Wie?
Backthüne heißt es, wie Archine, wie Myrrhine!

Strepsiades.

Backthüne? weiblich?

Sokrates.

Freilich, nach der Regel geht's.

Strepsiades.

So heißt es denn Kleonyme, wie Backthüne!

Sokrates.

Nun ferner auch von den Eigennamen lerne mir,
Was männlich unter ihnen und was weiblich ist.

Strepsiades.

Was weiblich, weiß ich meiner Seelen!

Sokrates.

So sag' sie her.

Strepsiades.

Philine, Lysille, Klitagora, Demetria.

Sokrates.

Und welche sind denn männlich?

Strepsiades.

Hunderttausend Stück:
Philoxenos, Milesias, Amynias, —

Sokrates.

Einfältiger Mensch, nichts minder als männlich sind die ja.

Strepsiades.

Nicht männlich, meint ihr, wären die?

Sokrates.

Im Leben nicht;
Denn sähst du so den Amynias, wie riefst du ihn wohl?

Strepsiades.

Nun wie denn? hör' mal, du, Amynchen!

Sokrates.

Siehst du wohl?
Wie du sagst Philinchen, nennst du Amynchen dieses Weib!

Strepsiades.

Am Ende mit Recht auch, da er ja nie zu Felde zieht.
Indeß, was lern' ich, was von uns längst jeder weiß.

Sokrates.

Nein, keinesweges! — Aber leg' dich jetzt —

Strepsiades.

Und dann?

Sokrates.

Versenk' dich forschend in die Gedanken deiner selbst.

Strepsiades.

Nicht hier, o laß dich erbitten, hier nicht! muß es sein,
So will ich mich auf den Boden versenken, so viel du willst!

Sokrates.

Man wird sich bequemen müssen!

(geht in das Haus.)

In einer ähnlichen Gestalt tritt auch zuweilen im modernen Lustspiel das Komische auf, wiewohl nur der geschickte Dichter dem wahrhaft Substanzlosen eine komische Seite wird abzugewinnen wissen. Im Allgemeinen sind hier die Interessen, um welche es sich handelt, weit ernsterer

Art, und Alles läuft auf eine Prellerei ehrwürdiger Personen aus, deren Schicksal wahre Theilnahme einflößen kann. Unter den classischen deutschen Dichtern wußte Schiller mit der Komödie gar nicht fertig zu werden. Dagegen verstand es Goethe, den richtigen Ton anzuschlagen. Sein treffliches Lustspiel „der Groß-Cophta" führt uns durchweg die größte Gehaltlosigkeit in den von den handelnden Personen erstrebten Zwecken entgegen. Die Prüfung, welche der Graf der Zauberkünste mit seinen Schülern anstellt (Act III. 5.), könnte in mancher Beziehung mit dem oben angeführten Beispiele aus dem Aristophanes verglichen werden. Nur finden wir hier den Unterschied, daß die handelnden Personen, namentlich der Domherr mit der größten Bedachtsamkeit ihre Zwecken verfolgen. Wenn er am Schlusse zum Obersten sagt:

> Das Bild der Fürstin und die Hoffnung werden nie aus meinem Herzen kommen, so lange ich lebe. Sagen sie ihr das. Euch Uebrige verachte ich. Ihr waret geschäftig um meine Leidenschaft, wie Käfer um einen blühenden Baum; die Blätter konntet ihr verzehren, daß ich mitten im Sommer wie ein dürres Reis dastehe; aber die Aeste, die Wurzeln, mußtet ihr unangetastet lassen. Schwärmet hin, wo ihr wieder Nahrung findet!

so ist seine Stellung eine wahrhaft unglückselige, und die Zuschauenden werden kaum im Stande sein, ihn seiner Narrheit wegen auszulachen. Dies ist ein Moment, das noch aus dem modernen Lustspiel entfernt werden muß. Dem Komödiendichter kann nicht oft genug gerathen werden, sich die antike Komödie zum Vorbilde zu wählen, die Elemente derselben möglichst scharf zu durchbringen und moderne Verhältnisse nach antiken Mustern zu bearbeiten.

Eines Punktes wäre bei der Vergleichung des antiken und des modernen Lustspiels noch zu erwähnen. Wir meinen die Anwendung des Hanswursts. Wir lassen hierüber Jean Paul sprechen: „Der Hanswurst ist der Chor der Komödie. Wie in der Tragödie der Chor den Zuschauer anticipirte und vorausspielte, und wie er mit lyrischer Erhebung über den Personen schwebte, ohne eine zu sein: so soll der Harlekin, ohne selber einen Character zu haben, gleichsam der Repräsentant der komischen Stimmung sein und ohne Leidenschaft und Interesse alles bloß spielen, als der wahre Gott des Lachens, der personifizirte Humor. Daher, wenn wir einmal ein bestes Lustspiel erhalten, wird der Verfasser sein komisches Thierreich mit dem schönsten Schöpfungstage segnen und den Harlekin als den besonnenen Adam dazu schaffen. Was diesem guten Choristen den Einlaßzettel für die

Bühne nahm, war nicht die Niedrigkeit seines Spaßes, sondern Harlekins unedle Geburt und Erziehung . . . . Aber könnte Harlekin nicht wieder tafel- und bühnenfähig werden, wenn er sich ein wenig geadelt hätte moralisch? Ich meine, wenn er bliebe, was er wäre im Lachen, aber würde, was einmal eine ganze Mokiersecte von Pasquinen war im Ernste? Nämlich frei, uneigennützig, wild, cynisch — mit einem Worte, Diogenes von Synope komme als Hanswurst wieder zurück, und wir behalten ihn alle."

Werfen wir hiernach noch einmal einen Blick auf das Wesen des Lustspiels und fassen wir das allgemein Künstlerische desselben zusammen, so soll das Lustspiel, wie jedes Kunstwerk das an und für sich Vernünftige zur Erscheinung bringen. Dies geschieht nun aber dadurch, daß dasjenige, was in sich selbst verkehrt ist und zusammenbricht, den Augen vorgeführt und gezeigt wird, daß die Thorheit und Unvernunft weder siegen noch Bestand haben darf. Das wahrhaft Sittliche, echte Wissenschaft und gediegene Kunst werden niemals Gegenstand des Lustspiels sein können.

Ist Letzteres dennoch der Fall, so verläßt das Lustspiel den ihm angewiesenen Boden. Es entkleidet sich der Poesie alsdann gänzlich und gehört der Prosa an. Aber auch selbst bei Bewahrung der oben ausgesprochenen Tendenz kann das Lustspiel platt werden.

Hier dürfte die Frage, in wieweit überhaupt die Kunst die Anwendung des Niedrigen gestatte, nicht am unrechten Orte sein. Nach Schillers Ansicht *) kann man dem Dichter das Niedrige hingehen lassen, wenn er keinen andern Zweck als den der Belustigung im Auge hat, ohne nämlich Unwillen und Ekel zu erregen. „Unwillen erregt er, wenn er das Niedrige da anbringt, wo wir es schlechterdings nicht verzeihen können, bei Menschen nämlich, von denen wir berechtigt sind, feinere Sitten zu fordern. Handelt er dagegen, so beleidigt er entweder die Wahrheit, weil wir ihn lieber für einen Lügner halten, als glauben wollen, daß Menschen von Erziehung wirklich so niedrig handeln können; oder seine Menschen beleidigen unser Sittengefühl und erregen, was noch schlimmer ist, unsre Indignation. Ganz anders ist es in der Farce, wo zwischen dem Dichter und dem Zuschauer ein stillschweigender Contract ist, daß man keine Wahrheit zu erwarten habe. In der Farce dispensiren wir den Dichter von aller Treue der Schilderung, und er erhält gleichsam ein Privilegium, uns zu

*) Schiller: Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst.

belügen. Denn hier gründet sich das Komische gerade auf seinen Kontrast mit der Wahrheit; es kann aber unmöglich zugleich wahr sein und mit der Wahrheit kontrastiren."

Darnach sehen wir, welche Stelle die Posse oder Farce in der dramatischen Poesie einnimmt. Werke dieser Art enthalten wohl lächerliche, aber keine echt komischen Momente. Lächerlich kann jeder Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung, des Zweckes und der dazu angewendeten Mittel sein. Thorheiten, Unsinn und Albernheit brauchen nichts Komisches zu enthalten, obwohl man darüber lacht. Das Plattste und Abgeschmackteste kann zum Lachen bewegen. Zum Komischen dagegen gehört eine gewisse Wohlgemuthheit und Zuversicht, die über dem Widerspruch durchaus erhaben ist *). Aus dem Gesagten kann die Stellung der meisten Possen in der Poesie leicht beurtheilt werden.

Schließlich wäre es nicht uninteressant, einen vergleichenden Blick auf die Bedeutsamkeit der Tragödie und der Komödie zu werfen. Wir thun dies, indem wir die Ansicht Schillers **) anführen. „Es ist mehrmals gefragt worden, welche von beiden, die Tragödie oder die Komödie vor der andern den Rang verdiene. Wird damit bloß gefragt, welche von Beiden das wichtigere Object behandle, so ist kein Zweifel, daß die Erstere den Vorzug behauptet; will man aber wissen, welche von Beiden das wichtigere Subject erfordre, so möchte der Ausspruch eher für die Letztere ausfallen. — In der Tragödie geschieht schon durch den Gegenstand sehr viel, in der Komödie geschieht durch den Gegenstand nichts, und Alles durch den Dichter. Da nun bei

---

*) Jean Paul berücksichtigt in seinen geistreichen Reflectionen über das Lächerliche nicht den Unterschied zwischen Komischem und Lächerlichem, auch kann man eigentlich nicht sagen, daß er Beides mit einander verwechselt, vielmehr trifft seine Definition des Lächerlichen gerade das Komische. Er sagt: das Lächerliche ist der sinnlich angeschaute unendliche Unverstand. Derselbe gebe sich in drei Richtungen zu erkennen: „Den Widerspruch, worin das Bestreben oder Sein des lächerlichen Wesens mit dem sinnlich angeschauten Verhältniß steht, nenne ich den objectiven Kontrast; dieses Verhältniß den sinnlichen, und den Widerspruch beider, den wir ihm durch das Leihen unserer Seele und Ansicht als den zweiten aufbürden, nenne ich den subjectiven Kontrast. Die plastische oder alte Dichtkunst läßt im Komischen den objectiven Kontrast mit dem sinnlichen Bestreben vorwalten; der subjective verbirgt sich hinter die mimische Nachahmung. Alle Nachahmung war ursprünglich eine spottende, daher bei allen Völkern das Schauspiel mit der Komödie anfing. Im Komischen wie im Ernste, blieben die Alten ihrer plastischen Objectivität getreu, daher ihr Lorbeerkranz des Komischen nur an ihren Theatern hängt, bei den Neuern aber an andern Orten." Vergl. die Vorschule zur Aesthetik §. 26—30. Wenn Goethe sagt: „Das Lächerliche entspringt aus einem sittlichen Kontrast, der auf eine unschädliche Weise für die Sinne in Verbindung gebracht wird," so scheint er die Begriffe des Lächerlichen und Komischen ebenfalls nicht zu unterscheiden.

**) Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung.

Urtheilen des Geschmacks der Stoff nie in Betrachtung kommt, so muß natürlicher Weise der ästhetische Werth dieser beiden Kunstgattungen in umgekehrtem Verhältniß zu ihrer materiellen Wichtigkeit stehen. Den tragischen Dichter trägt sein Object, der komische muß hingegen durch sein Subject das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten. Der tragische Dichter kann sich zu jeder Größe anspannen und erheben, er kann durch die Kraft seines Willens aus jedem Zustand der Beschränkung sich reißen. Dieser ist also nur ruckweise und nur mit Anstrengung frei, jener ist es mit Leichtigkeit und immer. Diese Freiheit des Gemüths in uns hervorzubringen, ist die schöne Aufgabe der Komödie, so wie die Tragödie bestimmt ist, die Gemüthsfreiheit, wenn sie durch einen Affect gewaltsam aufgehoben worden, auf ästhetischem Wege wieder herstellen zu helfen . . . Wenn die Tragödie von einem wichtigern Punkte ausgeht, so muß man auf der andern Seite gestehen, daß die Komödie einem wichtigern Ziel entgegengeht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen. Ihr Ziel ist einerlei mit dem höchsten, wornach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen."

γ) Es giebt nun noch eine dritte selbstständig ausgebildete Form des Drama's, das Schauspiel. Es ist eine Erfindung der neuern Zeit und besonders in Deutschland als vollendetes Kunstwerk ausgebildet worden. Aus dem Wesen des Lustspiels hervorgegangen, steht es jetzt als Vermittler zwischen diesem und dem Trauerspiele. Jedoch ist es nicht als eine zufällige Zusammensetzung aus einzelnen Elementen Beider anzusehen, sein Wesen begründet sich in der Natur des poetisch genießenden und schauenden Menschen, für den diese Gattung des Drama's sich als Bedürfniß herausstellte. Es lag nämlich in der Natur der Sache, daß, besonders wenn der Grund und Boden der dramatischen Handlung aus der Geschichte entlehnt war, ein glücklicher Ausgang der Verhältnisse und Charactere, für welche das Drama interessirte, herbeigeführt wurde. Schon die Alten haben Tragödien, welche einen glücklichen Ausgang nehmen, indem die Individuen nicht aufgeopfert sondern erhalten werden. Es findet in dergleichen Kunstwerken eine tiefere Vermittelung der tragischen und komischen Auffassung Statt, daher der Name Tragikomödie. „Die Subjectivität erfüllt sich mit dem Ernst gediegenerer Verhältnisse und haltbarer Charactere, während

sich die tragische Festigkeit des Wollens, und Tiefe der Collisionen in soweit erweicht und ebnet, daß es zu einer Aussöhnung der Interessen und harmonischen Einigung der Zwecke und Individuen kommen kann. Das Tiefe in diesem Princip ist die Anschauung, daß, den Unterschieden und Conflicten von Interessen, Leidenschaften und Characteren zum Trotz, sich eine in sich einklangsvolle Wirklichkeit dennoch durch das menschliche Handeln zu Stande bringt" *). Die Deutschen haben es in dieser Form des Drama's besonders auf das Rührende im Kreise des bürgerlichen und Familienlebens abgesehen, wiewohl die romantische Seite des Ritterthums davon nicht ausgeschlossen ist. „Gewöhnlich handelt es sich hier um Geld und Gut, Standesunterschiede, unglückliche Liebschaften, innere Schlechtigkeiten in kleinern Kreisen und Verhältnissen u. dgl. m., überhaupt um das, was wir auch sonst täglich vor Augen haben, nur mit dem Unterschiede, daß in solchen moralischen Stücken die Tugend und Pflicht den Sieg davon trägt, und das Laster beschämt und bestraft, oder zur Reue bewegt wird, so daß die Versöhnung nun in diesem moralischen Ende liegen soll, das alles gut macht. Dadurch ist das Hauptinteresse in die Subjectivität der Gesinnung und des guten oder bösen Herzens hineingesetzt." In allen Stücken dieser Art triumphirt das Moralische. Es ist aber leicht zu sehen, daß, wenn die bloß moralische Gesinnung als der Angelpunkt des Ganzen erscheint, die sonstige Bestimmtheit des Characters und die besondern Zwecke des Stückes keinen Halt haben.

Wir haben hier noch eine Bemerkung zu machen, die sich insonderheit auf das Schauspiel bezieht, zugleich aber auch noch im Allgemeinen den Unterschied der antiken und modernen Tragödie berührt. Das, worum es sich in dem Schauspiel handelt, ist allerdings meistens das Familien- und bürgerliche Leben. Characteristisch bleibt in der modernen Behandlung indeß immer die Situation, in welche die handelnden Personen durch den Conflict der Herzensneigung auf dem Grunde des Geschlechtsunterscheides hineinzogen worden. In der Antigone des Sophokles ist von einer solchen Neigung (zwischen Antigone und Hämon) zwar auch die Rede; sie tritt aber nicht in den Vordergrund, was stets im modernen Drama geschieht. Der romantischen Anschauung ist ein Ausspinnen gerade dieses Conflicts von der allergrößten Wichtigkeit. Ja, man geht so weit, einen derartigen Conflict in eine dramatische Situation hineinzubringen, welcher von Haus

*) Hegel's Aesthetik.

aus solche Momente fern zu liegen scheinen. So macht es Schiller in seinem Tell. Hier wird durch die Liebe zwischen Rudenz und Bertha die Hauptcollision sogar in den Hintergrund gedrängt, und in Goethe's Iphigenie liegt in der Neigung des Thoas zur Iphigenie gerade dasjenige Moment, welches dem ganzen Stücke im Gegensatze zur antiken Poesie die eigenthümliche Weichheit und Wärme giebt *). So viel ist jedoch festzuhalten, daß trotz des Conflicts von Leidenschaften und Characteren, stets eine in sich einklangsvolle Wirklichkeit zu Stande kommen muß. Dieses scheint bei Goethe im Tasso nicht zu geschehen, wenn das Ganze mit den Worten Tasso's abschließt:

Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe.
Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr,
Und schäme mich nicht mehr es zu bekennen.
Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff von allen Seiten. Berstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf!
Ich fasse dich mit beiden Armen an!
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem es scheitern sollte.

Offenbar ist dieser Ausgang ein tragischer, und man könnte versucht sein, das Dichtwerk eine Tragödie zu nennen. Uns ist es immer vorgekommen, als sei das Werk nur ein Fragment, an welches sich ein zweiter Theil anschließen müsse, der das Leben eines gereiften vollendeten Dichters zum Gegenstande hat.

Ueberhaupt hat das Schauspiel in seiner ganzen Gestaltung etwas Schwankendes, weil hier die Gefahr nahe liegt, entweder aus dem echt dramatischen Typus herauszugehen oder ins Prosaische zu gerathen. Die Conflicte stehen von Anfang an nicht in tragischer Schärfe einander gegenüber, und daher sieht sich der Dichter genöthigt, seine ganze Kunst der Zeichnung der innern Seite der Charactere zuzuwenden, so daß er es bloß mit Characterschilderungen zu thun hat. Gelingt es ihm hier nicht, so malt er auch wohl die äußere Seite des Ganzen, Zeit- und Sittenzustände mit besonderer Vorliebe aus. In beiden Fällen entfernt er sich von der Würde der Kunst.

c) Die besondern unselbstständigen Arten der dramatischen Poesie.

In der Einleitung ist mehrmals auf eine gewisse Verwandschaft

*) In der Jungfrau von Orleans löst sich durch das plötzlich hineinkommende erotische Element offenbar der Knoten des ganzen Stückes.

der Künste unter einander hingewiesen worden. Diese giebt sich selbst unter Künsten zu erkennen, die sich gegenseitig nicht berühren. Findet ein wirkliches Uebergreifen einer Kunst in die andere statt, so wird die Verwandtschaft der Künste noch bemerklicher. Wir beziehen das Gesagte auf die Verbindung der Poesie mit der Musik. Die Poesie nämlich benutzt zu ihrer Verherrlichung nicht selten die Musik. Es ist hier natürlich nur die Rede von einer solchen Verbindung beider Künste, in welcher die eine der andern nicht durchaus untergeordnet erscheint. Sonst würde man von einer eigentlichen Verbindung Beider gar nicht sprechen können. Beide Künste gingen so vielleicht selbstständig neben- und paßten höchstens zu einander, wie die Musik in der Ouvertüre zur Dichtkunst in einem Drama. Und selbst dann, wenn zwei selbstständige Künste wirklich in einander greifen und in ihrer Verbindung eine besondere neue Form abgeben, leidet die eine Kunst immer auf Kosten der andern. Die besondern Kunstformen, welche sich nun auf diese Weise gebildet haben, sind aber in mancher Beziehung gehaltvoll und ästhetisch befriedigend, so daß es zu unserer Aufgabe gehört, derselben wenigstens zu erwähnen. Im Allgemeinen ist jedoch zu bemerken, daß, wenn gleich Poesie und Musik in diesen Formen sich gegenseitig durchdringen, die Musik immer die Oberhand behält. Es hat dies seinen Grund in dem eigenthümlichen Tönen und Wirken der Musik überhaupt, wie ganz besonders in dem Streben derselben, überall sich als selbstständige Kunst geltend zu machen *).

α) Wir heben zuerst die verschiedenen Formen der Oper, die man auch wohl mit dem Namen Singspiel zu bezeichnen pflegt, hervor.

Die Oper entspricht in ihren besondern Gestaltungen den besondern Formen des selbstständigen Drama's, so daß wir der Tragödie, dem Lust- und dem Schauspiel, die große und ernsthafte Oper (opera seria), die halbernsthafte Oper (opera semi-seria) und die komische Oper (opera buffa) gegenüberstellen können. Alle kommen darin überein, daß sie die äußern Seiten der dramatischen Kunst, die Action, Mimik, Darstellung und Handlung in sich vereinigen. Auch wiederholen sich in ihnen, nur durch den lyrischen Inhalt verschieden, als musikalisch-dramatische Aeußerungsweisen das Recitativ, die Arie, der Chor, von denen die Ariette, die Cavatine, das Duett, Terzett, ferner alle Formen des Liedes und der Romanze Untergattungen sind. Das Recitativ, die Arie, Cavatine, das Lied entsprechen in

*) Bestimmter habe ich mich über diese Beziehung der Poesie zur Musik in der Schrift: „Die Musik als Unterrichtsgegenstand in Schulen" S. 140. u. ff. ausgesprochen.

dem selbstständigen Drama den verschiedenen Gestaltungen des Monologs; das Duett, Terzett u. s. w. dem Dialog und der Chor etwa dem Chor in der antiken Tragödie *). Der Stoff, welcher den verschiedenen Formen der Oper zum Grunde liegt, ist mit dem Stoffe der Tragödie, des Lust- und des Schauspiels nahe verwandt.

Von den genannten Formen der Oper wird eigentlich gefordert, daß die Poesie durchweg musikalisch auftrete, wiewohl die Dichter nicht immer diese Forderung gemacht haben, und die Componisten, wurde sie gemacht, nicht immer darauf eingegangen sind. So ist denn neben den genannten Formen noch das Liederspiel (die Operette) entstanden, für die ein Wechsel zwischen Musik und Poesie sogar als wesentliche Bestimmung gilt. Dadurch, daß sich in ihr die Musik theils an die Poesie anschmiegt, theils diese selbstständig auftritt, ist ihre ganze Behandlungsweise hinsichtlich der Form frei. Die Poesie kann hier, wenigstens in einzelnen Situationen etwas leisten, weshalb sich auch unsere klassischen Dichter mit dieser Form nicht ohne Erfolg beschäftigt haben.

Wie man in dem Liederspiel eine gewisse Emancipation der Poesie von der Musik nicht verkennen kann, so geht die erstere in ihrem Streben nach Selbstständigkeit da noch weiter, wo sie als Melodrama auftritt. Im Melodrama dient die Musik zur Begleitung und Hebung der Declamation. Die Musik bildet nur einen Hintergrund für die Poesie, sie schimmert nur hindurch und soll zuweilen kaum gehört werden. Die Poesie fordert von ihr, daß sie sich ihrem Character anpasse und die gewichtigen Stellen noch mehr hervorhebe. In der Weise hat z. B. Radczivil viele Partieen des ersten Theils von Goethe's Faust in großartigster Form melodramatisch behandelt **).

β) Die so eben besprochenen und als Mischformen bezeichneten Arten der dramatischen Poesie enthalten in ihrem ganzen Zuschnitt dramatische Elemente, die selbst in der Anlage der einzelnen Theile eines jeden Kunstwerks der bezeichneten Art nicht fehlen. Das, was

---

*) Als Unterscheidung ist hier anzuführen, daß in der Musik die Möglichkeit eines gleichzeitigen Klingens mehrerer Stimmen die Form des Dialogs durch mehrere Personen wie im Terzett, Quartett u. s. w. repräsentiren läßt, während in der Poesie, wenn an einer Situation auch mehrere betheiligt sind, der Dialog doch immer nur in seiner reinen Gestalt erscheinen kann. Was nach dem Wesen der musikalischen Harmonie zugleich hervortritt und durch das gleichzeitige Klingen musikalischen Effect macht, würde in der Poesie durch gleichzeitiges Sprechen Verwirrung zu Wege bringen.

**) Das Vaudeville ist ein kleines Lustspiel oder eine Posse mit eingelegten, dem Inhalte des Stückes angepaßten Liedern, Romanzen u. s. w. und wird ganz und gar als kunstwidrige oberflächlich-französischen Geschmack darstellende Form betrachtet.

diese Formen von dem Wesen des Drama's entfernt, ist eigentlich nur deren Unselbstständigkeit. Eine noch weitere Entfernung von dem Drama als Kunstwerk nehmen wir in denjenigen Formen wahr, die man im Allgemeinen mit dem Namen der kirchlichen Dramen bezeichnet. Die Entstehung derselben ist nicht aus poetischem, sondern aus kirchlich-musikalischem Bedürfniß hervorgegangen. Ihren Anfangspunkt haben wir in den Responsorien Gregor's des Großen zu suchen. Die Responsorien nämlich deuten entschieden auf ein musikalisches Ineinanderleben der einzelnen Glieder der Kirche hin, in welchem die Geistlichkeit mit den Laien einander durchdringen sollten. Von dieser Einrichtung ging später viel verloren, und es blieb der Kirche nur, was der Papst durch angestellte Musiker zu erhalten vermochte. So trat denn die Kirchenmusik in die Reihe musikalischer Leistungen. Mit dem Protestantismus veränderte die künstlerische Kirchenmusik ihren Character; sie schlug im Gegensatz zur katholischen ihren eigenen Weg ein und drückte in sich ebenfalls den protestantischen Geist ab.

Zu den protestantischen Kunstformen gehören das Oratorium und die Cantate. Der äußern Einrichtung nach sind diese Formen durchaus dramatisch, indem sich in ihnen die einzelnen Theile der Oper die Arie, das Recitativ, das Duett u. s. w. wiederfinden. Das Oratorium steht ganz der großen Oper gegenüber und entfernt sich von dem Wesen des Drama's nur in dem Punkte weiter, daß es der Handlung durchaus entbehrt. Sonst treten in ihm nicht weniger lyrische und selbst epische Momente hervor. Der Boden des Oratoriums sind die Geschichten der heiligen Schrift. Vom musikalischen Standpunkte aus sind die vollendetsten Vertreter dieser Kunstform unter den Deutschen Sebastian Bach und Händel *). Der Text oder das Dichterische in ihren Werken ist nach einem bestimmten Plane meist aus den Worten der heiligen Schrift zusammengetragen und hat daher als freies künstlerisches Product keinen Werth.

Dem Oratorium untergeordnet ist die Cantate. Sie bildet einen Uebergang aus dem religiösen Gebiet in das weltliche und behandelt einen religiösen Gegenstand im Vergleich mit dem Oratorium weniger umfassend. Sie wird aber dennoch für den kirchlichen Gebrauch benutzt und nimmt nur einen geringern Platz ein als dieses. Darin, daß man sie zu weltlichen Feierlichkeiten in ernster und angemessener Weise verwendet, liegt, wie auch schon ihr Name angiebt, andrerseits

---

*) Vergl. meine oben angeführte Schrift: „Die Musik u. s. w." S. 105. u. ff.

das Umfassende ihres Wesens. Als einzelnes Kunstwerk ist sie aber dem Oratorium untergeordnet.

Schlußbemerkung. Da wir allen drei Gattungen der Poesie eine Schlußbemerkung beigefügt haben, wollen wir es auch hier an einer solchen nicht fehlen lassen. Sie betrifft ebenfalls das Uebergreifen einer Gattung in die andere. Wie weit ein Dichter darin gehen kann, Gedichtformen, die eigentlich der epischen oder der lyrischen Gattung angehören, dramatisch zu behandeln, läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben. Die von Geßner dramatisch behandelten Idyllen, auch wohl Schäferspiele genannt, kennt ja wohl ein Jeder. Statt alles Weitern führen wir ein sehr glücklich behandeltes Beispiel dramatischer Parabeln aus Goethe's Bürgergeneral an:

Schnaps.

Den guten unstudirten Leutchen, die man sonst den gemeinen Mann zu nennen pflegte, trägt man eine Sache besser durch Exempel, durch Gleichnisse vor.

Märten.

Das läßt sich hören.

Schnaps.

Also zum Exempel — (Er geht heftig auf ihn nieder und stößt an Märten.)

Märten.

Zum Exempel: das ist grob.

Schnaps.

Verzeiht, ich war in meiner Revolutionslaune.

Märten.

Die gefällt mir ganz und gar nicht.

Schnaps.

Zum Exempel — (Auf Märten losgehend.)

Märten.

Bleibt mir vom Leibe!

Schnaps.

Zum Exempel, wir haben uns vereinigt.

Märten.

Wer?

Schnaps.

Wir beide und noch neun hundert neun und neunzig.

Märten.

Ehrliche Leute?

Schnaps.

Das macht tausend.

Märten.

Richtig.

Schnaps.

Gehen wir gewaffnet auf den Edelhof, mit Flinten und Pistolen.

Märten.

Wo sollen die Flinten und Pistolen herkommen?

Schnaps.

Das findet sich alles. Seht ihr nicht, daß ich schon einen Säbel habe?

(Er führt Märten an die eine Seite des Theaters.)

Märten.

Ei wohl!

Schnaps.

Wir ziehen auf den Edelhof, und stellen den Edelmann zur Rede. Da kommen wir nun hinein. (Er agirt das Hereinkommen.)

Märten (macht sich los).

Hört nur, ich muß Euch sagen, ich mag nicht mitgehen. Wir sind dem Edelmanne viel Dank schuldig.

Schnaps.

Narrenspossen! Dankbarkeit ist das, was Ihr zum voraus abschaffen müßt.

Märten.

Wie ist das möglich?

Schnaps.

Es ist ganz natürlich. Schafft sie nur ab! Ihr werdet finden, der Undank ist die bequemste Sache von der Welt.

Märten.

Hätt' ich nicht gedacht!

Schnaps.

Probirt's und kommt! Macht keine Umstände, es ist ja nur ein Gleichniß.

Märten.

Ja so! ein Gleichniß.

Schnaps (nimmt ihn wieder an die Seite.)

Nun kommen wir herein. Aber wißt Ihr was!

Märten.

Nun?

Schnaps.

Es ist besser, daß Ihr den Edelmann macht. (Er führt ihn hinüber.) Stellt Euch hierher.

Märten.

Meinetwegen.

Schnaps.

Ich komme mit dem Bürgerausschuß.

Märten.

Mit den neun hundert neun und neunzig?

Schnaps.

Drüber oder drunter.

Märten.

Gut.

Schnaps.

Herr! sag' ich —

Märten.

Nur gemach!

Schnaps.

Nein! das war nicht recht; es soll niemand ein Herr sein.

Märten.

Nun, wie sagt Ihr denn?

Schnaps.

Warte — Kurz und gut: im Namen der Freiheit und Gleichheit macht eure Keller auf und eure Vorrathskammern; wir wollen essen und ihr seid satt.

Märten.

Wenn's nach Tische ist mag's angehn.

Schnaps.

Thut eure Garderoben auf! wir sind entblößt.

Märten.

Pfui! Ihr werdet doch nicht —

Schnaps.

Nicht anders. — Thut eure Beutel auf! wir sind nicht bei Gelde.

Märten.

Das glaubt Euch Jedermann.

Schnaps.

Nun antwortet.

Märten.

Ja, was soll ich sagen?

Schnaps (auffahrend und trotzig).

Was wollt ihr sagen?

Märten.

Nur gemach!

Schnaps.

Was könnt Ihr sagen? Ihr seid ein Verwegner! (Auf den Schrank losgehend.) Ihr habt verschloßne Gewölbe!

Märten.

Das ist Rösens Milchschrank.

Schnaps (natürlich).

Pfui! Ihr müßt im Gleichnisse bleiben.

Märten.

Ja so!

Schnaps (wie oben).

Und versperrte Kasten!

Märten.

Da sind Kleider drin.

Schnaps.

Wo sind die Schlüssel?

Märten.

Röse hat sie mitgenommen. Sie ist sehr häuslich, sehr sorgfältig; sie verschließt alles, und trägt die Schlüssel bei sich.

Schnaps.

Ausflüchte! Weitläufigkeiten! Wo sind die Schlüssel?

Märten.

Ich habe sie nicht.

Schnaps.

So werd' ich aufbrechen müssen. (Er zieht den Säbel und macht sich an den Schrank.)

Märten.

Reitet Euch der Henker?

Schnaps.

Das ist nur zum Exempel.

Märten.

Laßt das bleiben.

Schnaps.

Was! Ihr wollt Euch widersetzen? (Er bricht an den Leisten.)

Märten.

Seid Ihr denn vom Teufel besessen?

Schnaps.

Das muß auf! (Er bricht.) Krick! Krack!

Märten (herumlaufend).

Röse! Röse! wo bist du?

Schnaps (bricht).

Es geht! Krick! Krack!

Märten.

Görge! Görge!

Schnaps.

So haltet Euer Maul, und bedenkt, daß ich es Euch nur erzählungsweise vorbringe.

Märten.

Nur erzählungsweise? Ich dächte es wäre handgreiflich genug.

Schnaps

Bedenkt doch! Ihr seid jetzt der Edelmann. (Der Schrank geht indessen auf.)

Märten.

Gott bewahre mich! Da steht der Schrank auf. Die Leisten sind weggebrochen, das Schloß verdorben. Was wird Röse sagen? Packt Euch zum Henker! Wißt Ihr, daß ich das nicht leide! daß das Grobheiten sind! Ungezogenheiten! daß ich die Nachbarn rufen werde, daß ich zum Richter gehen werde!

Schnaps (der sich indessen im Schranke umgesehen und die Töpfe visitirt hat).

Zum Richter? Euerm Todfeind? Zu dem stolzen Kerl?

Märten.

Pest!

Schnaps.

Wißt nur, daß Ihr Richter werden müßt, wenn wir nur hier erst den Freiheitsbaum errichtet haben.

Märten.

Richter? Ich weiß wohl noch wie ich geheimer Landrichter werden sollte.

Schnaps.

Das sind jetzt andere Zeiten; man betrügt Niemand mehr.

Märten.

Das wäre mir lieb.

Schnaps.

Man hat Niemand zum Besten.

Märten.

Das ist mir angenehm.

Schnaps.

Nun, vor allen Dingen —

Märten.

Macht, daß ich Richter werde!

Schnaps.

Ohne Zweifel. — Vor allen Dingen hört wovon die Rede ist.

Märten.

Die Rede ist, daß wir die Schränke wieder zumachen.

Schnaps.

Mit nichten.

Märten.

Daß wir die Leisten wieder annageln.

Schnaps.

Keinesweges. Die Rede ist, daß ihr begreift, warum man mich zum General gemacht hat.

Märten.

Das seh' ich freilich nicht so deutlich ein.

Schnaps.

Also Exempli gratia.

Märten.

Noch ein Exempel?

Schnaps.

Wir haben ja noch keins gehabt.

Märten.

Nur zu viel.

Schnaps.

Ich sage also — (Er holt einen großen Milchtopf, und setzt ihn auf den Tisch.)

Märten.

Um Gottes willen rührt mir den Topf nicht an; Röse sagt: das wäre jetzt ihr bester.

Schnaps.

Das ist mir lieb zu hören.

Märten.

Nehmt doch einen kleinen Topf, wenn's ja sein soll.

Schnaps.

Nein, ich brauche den größten zu meinem Exempel.

Märten.

Nun so sag' ich Euch kurz und gut, daß ich von allem dem Zeuge nichts wissen will.

Schnaps.

So!

Märten.

Und daß Ihr Euch aus dem Hause packen könnt.

Schnaps.

Ei!

Märten.

Und daß ich ganz und gar nichts hören will.

Schnaps.

Ihr wollt nichts hören?

Märten.

Nein.

Schnaps.

Ihr wollt nichts wissen?

Märten.

Nein.

Schnaps.

Nichts annehmen?

Märten.

Nein.

Schnaps (zieht den Säbel).

So wißt, daß ich Euch das Verständniß eröffnen werde.

Märten.

Mit dem Säbel? Das ist eine schöne Manier.

Schnaps (ihm zu Leibe gehend).

So wißt! daß Ihr schuldig seid Euch zu unterrichten, neue Gedanken zu erfahren; daß Ihr geschеidt werden müßt, daß Ihr frei werden müßt, daß Ihr gleich werden müßt, Ihr mögt wollen oder nicht.

Märten (bei Seite.)

Görge! Görge! Kämst du nur! ich wollt' ihn nicht verstecken.

Schnaps.

Ihr hört also gern?

Märten.

Gewiß.

Schnaps.

Und habt keine Abneigung Euch zu unterrichten?

Märten.

Keinesweges.

Schnaps.

So ist's recht.

Märten.

Ich find' es auch.

Schnaps.

Nun gebt Acht!

Märten.

Recht gern.

Schnaps.

Dieser Topf stellt ein Dorf vor.

Märten.

Ein Dorf?

Schnaps.

Oder eine Stadt.

Märten.

Curios!

Schnäps.

Oder eine Festung.

Märten.

Wunderlich!

Schnaps.

Ja! Zum Exempel eine Festung.

Märten.

Märten (bei Seite).

Wenn ich nur die Exempel los wäre!

Schnaps.

Ich ziehe davor.

Märten.

Was giebt das?

Schnaps.

Ich fordre sie auf! Treteng! Treteng! (Die Trompete nachahmend).

Märten.

Er ist ganz und gar verrückt.

Schnaps.

Sie macht Mäuse, und will sich nicht ergeben.

Märten.

Daran thut sie wohl. (Bei Seite.) Wenn nur Röse käme, die Festung zu entsetzen.

Schnaps.

Ich beschieße sie! Pu! Pu!

Märten.

Das wird arg!

Schnaps.

Ich mache ihr die Hölle heiß. Ich setze ihr Tag und Nacht zu. Pu! Pu! Pu! Sie ergiebt sich.

Märten.

Da thut sie übel.

Schnaps (nähert sich dem Topfe).

Ich ziehe hinein.

Märten.

Es wird ihr schlimm gehen.

Schnaps (nimmt den Löffel).

Ich versammle die Bürgerschaft.

Märten.

Nun ist's aus.

Schnaps.

Die Wohlgesinnten kommen eilig. Da lass' ich mich nieder, (er setzt sich) und rede sie an.

Märten.

Du armer Topf!

Schnaps.

Brüder, Bürger! sag' ich.

Märten.

Das klingt freundlich genug.

Schnaps.

Leider seh' ich euch uneins.

Märten.

Im Topfe ist es ja ganz stille.

Schnaps.

Es ist eine heimliche Gährung.

Märten (horchend).

Ich spüre nichts davon.

Schnaps.

Ihr habt den ursprünglichen Zustand der Gleichheit verlassen.

Märten.

Wie so?

Schnaps (pathetisch).

Da ihr zusammen noch reine Milch war't, fand sich ein Tropfen wie der andere.

Märten.

Das läßt sich nicht läugnen.

Schnaps.

Nun aber seid ihr sauer geworden.

Märten.

Die Bürger?

Schnaps.

Ihr habt euch geschieden.

Märten.

Sieh doch!

Schnaps.

Und ich finde die Reichen, die unter dem fauren Rahm vorgestellt werden —

Märten.

Das ist schnakisch!

Schnaps.

Die Reichen schwimmen oben.

Märten.

Die Reichen sind der saure Rahm? Ha! Ha!

Schnaps.

Sie schwimmen oben! Das ist nicht zu dulden.

Märten.

Es ist unleidlich!

Schnaps.

Ich schöpfe sie also ab. (Er schöpft auf einen Teller.)

Märten.

O weh! Nur geht's drüber her.

Schnaps.

Und wie ich den Rahm abgehoben habe, find' ich die Schlippermilch.

Märten.

Natürlich.

Schnaps.

Die ist auch nicht zu verachten.

Märten.

Mich däucht.

Schnaps.

Das ist so der hübsche wohlhabende Mittelstand.

Märten.

Die Schlippermilch der Mittelstand? Was das für Einfälle sind!

Schnaps.

Davon nehme ich nach Gutdünken. (Er schöpft.)

Märten.

Der versteht's.

Schnaps.

Nun rühre ich sie unter einander, (er rührt) und lehre sie, wie man sich verträgt.

Märten.

Was soll's nun?

Schnaps (steht auf und geht nach dem Schranke).

Nun sehe ich mich in der Gegend um und finde — (er bringt ein großes Brod hervor) einen Edelhof.

Märten.

Das ist ja ein Brod.

Schnaps.

Die Edelleute haben immer die besten Aecker in der Flur; drum werden sie billig unter dem Brode vorgestellt.

Märten.

Das soll auch dran?

Schnaps.

Natürlich! Es muß alles gleich werden.

Märten (bei Seite).

Hätte er nur den Säbel nicht anhängen! Das macht unser Spiel verwünscht ungleich.

Schnaps.

Da wird nun auch das Nöthige abgeschnitten und —

Märten.

Käme nur Görge!

Schnaps.

Auf dem Reibeisen gerieben.

Märten.

Reibeisen?

Schnaps.

Ja, um den Stolz, den Uebermuth zu demüthigen.

Märten.

Ja! Ja!

Schnaps.

Und wird sodann unter das Uebrige gemischt und umgerührt.

Märten.

Seyd Ihr bald fertig?

Schnaps (bedächtig).

Nun fehlen noch die geistlichen Lieder.

Märten.

Wo sollen die herkommen?

Schnaps.

Hier find' ich eine Zuckerschachtel. (Er greift nach der, welche bei dem Caffeezeuge steht.)

Märten (fällt ihm in den Arm).

Laßt stehen! Rührt sie nicht an! Röse wiegt mir immer für die ganze Woche Zucker ab; damit muß ich reichen.

Schnaps (an den Säbel greifend).

Bürger!

Märten.

Geduld!

Schnaps.

Die geistlichen Herren haben immer die schmackhaftesten, die süßesten Besitzthümer —

Märten.

Es muß sie ja Jemand haben.

Schnaps.

Und werden deshalb billig durch den Zucker repräsentirt. Der wird nun auch gerieben —

Märten.

Was fang' ich an.

Schnaps.

Und drüber gestreut.

Märten (bei Seite).

Ich hoffe, du sollst mir das bezahlen. (Ans Fenster.) Horch! Kommt Görge wohl?

Schnaps.

Und so ist die sauersüße Milch der Freiheit und Gleichheit fertig.

Gedruckt bei J. Petsch in Berlin.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lange, Otto

Deutsche Poetik Ein Hülfsbuch für Lehrer der deutschen Literatur und zum Selbstunterrichte, theoretisch-practisch bearbeitet

Berlin 1844

L.germ. 152 r
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10583990-2